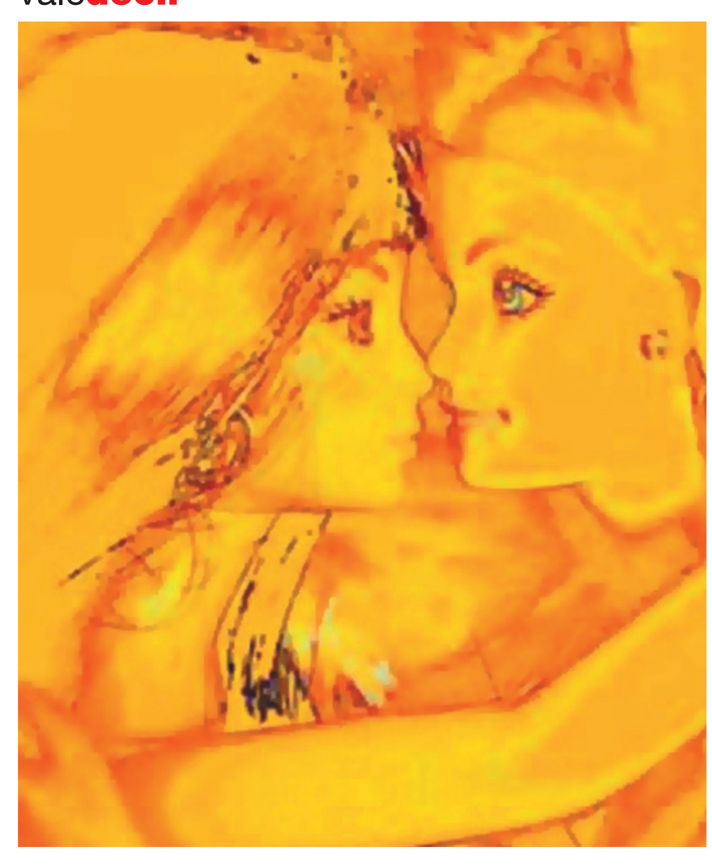
N° 523 AÑO 10 27.8.06



OBRAS DE LUZ EN EL MALBA
ADIOS AL MAESTRO DE LA BOSSA
EL CINE Y LAS CIUDADES SEGUN ALAN PAULS
LUISA FUTORANSKY: UNA VIDA EN MUCHAS LENGUAS

A LOS 65 AÑOS, BOB DYLAN EDITA EL MAGISTRAL TIEMPOS MODERNOS, SU DISCO N° 45.



Muñeca con muñeca

Mattel, el fabricante de la muñeca Barbie, entre muchos otros juguetes mundialmente famosos, amenazó a la artista brasileña Karin Schwarz con demandarla por montar un espectáculo en el que la popular muñeca rubia aparece retratada como lesbiana. La juguetera ha conminado a la artista a levantar la exhibición, bajo pena de iniciar acciones legales. Pero Karin Schwarz ya ha dicho que no piensa echarse atrás: “Barbie es explotada por Mattel. La hacen usar bikini, mostrar la panza, tener tetas grandes, e incluso tiene un novio”. La muestra lleva por título *Chicas asombrosas*, y se la puede ver en un bar de la ciudad de Curitiba. La Mattel se expresó públicamente a través de un vocero: “Barbie es una dama muy correcta y no le gusta que la retraten como algo que no es. Vamos a demandar y esperamos que esto le enseñe a la gente una lección. Además, Barbie ya tiene 46 años; ¡deberían respetarla!”.

Palabras más, palabras menos

Así lo publicó la revista *The New Yorker* en la edición de esta semana: el presidente iraní Mahmoud Ahmadinejad ha ordenado al gobierno y a sus dependencias culturales que utilice palabras iraníes “modificadas” para reemplazar los vocablos extranjeros que se han arraigado con fuerza en la lengua nacional. Tales como “pizza”, por ejemplo, que ahora pasaría a ser algo así como “hogazas elásticas” (*sic*). La revista se tomó el asunto para la chacota, consciente de que muchas de las palabras que deberán pasar por la purga son de origen norteamericano: varias de ellas designan productos de consumo que se han ido instalando en el país desde los años ’70. No está claro cuán en serio va el proyecto, y vaya uno a saber cómo se dice “nuclear” en iraní, pero es de suponer que ésa es una palabra que el presidente habrá de dejar en inglés. Como para que a la administración Bush le quede perfectamente en claro.



Desde lejos no se ve

Desde hace unas semanas circula un mail con el título “Marte espectacular”. El texto asegura con bombos y platillos que hoy el Planeta Rojo se acercará a la Tierra como no lo hizo en cinco mil años y que “se verá a simple vista en el cielo tan grande como la Luna”. Como si eso no fuera lo suficientemente tentador, se asegura: “algo así no volverá a ocurrir hasta dentro de otros 60 mil años”. Malas noticias: el mail –tan famoso que hasta la NASA salió a desmentirlo– es verdadero y falso al mismo tiempo. Sí, Marte se acercó como nunca a la Tierra el 27 de agosto... pero de 2003. Aunque tampoco fue para tanto: por cuestiones de distancias interplanetarias, es imposible —ahora o nunca, con excepción del Apocalipsis– que Marte se vea en el cielo tan grande como la Luna. Es más: en verdad, éste es el peor momento para observar el Planeta Rojo, que se encuentra del otro lado del Sol. Así que habrá que buscar otro programa para hoy a la noche.

yo me pregunto: ¿Por qué los que se mueren “la palman”?

Porque quedan colgados para siempre en la palmera...
El clú de los palmados de Villa Insuperable

Y... ¿nunca la tuviste muerta muerta y el bagayo que tenés al lado no te la resucita? Bueno, ¿y qué hiciste...? Obvio, capo: ¡la palma!
El bagayero ojeroso, de Villa Crespo

Porque el que se muere se va Pal’masallá.
Fo, el Filoso de Scalabrini

El que se muere va al jonca, del jonca pasa a la tierra, de la tierra crece la planta, la planta es del pie y de la mano la palma.
Palmado de Chacarita, con la cala en el ojal

Así como ahora se dice “Buen finde”, “Palma” quiere decir “Pal’más allá”.
El abreviado de Almagro

¡Porque le daban de palmadas! Con tanta palmada en el palmatorio de las palmeras en Los Palmares no queda otra muerte digna posible.
El Cura de los Palmares

Porque se le cae la banana.
Banana verde, no de inmadura

Yo paso, esta vez. Que la palma se la lleve otro...
La Chuchamoja vive

Porque entre palma y palma, el Curro fue palmando.
El palmado “Nano” Serrat

Porque los que son atacados por “Vilma y sus vampiros”... ¡Palman!
Los de la 2 de santa fe

Porque el que calla, otorga, y una palma no se le niega a nadie.
Con las manos en la nuca

Porque no sólo de flores vive la lápida.
Punto Muerto

Porque si Thalía canta, Vilma palma.
Todos tus muertos rosarinos

¡Es mentira! Yo palmé y no morí.
Keith Richard

Para la semana que viene: ¿Por qué los créditos son “blandos”?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar



JAMES CAAN
LO QUE SÉ

Me choco con un tipo en un bar, y me dice: "¡Lo siento, Sonny!". Es surrealista.
A nadie debería importarle un carajo la opinión de un actor sobre política.
Una noche fui a buscar merca a lo de un pesado de Hollywood. Cuando me fui, mi hijo Scott, que entonces tenía quince, salió a buscarlo con un bate para matarlo. Yo estaba llorando de risa por un ojo y llorando a secas por el otro. Pensé: ¿a quién estoy engañando?
Hay una gran diferencia entre querer trabajar y tener que trabajar. Y yo tuve que aprenderlo por las malas. Ahora el dinero es muy importante para mí, porque no lo tengo.
Los actores no tienen guardaespaldas y un séquito de acompañantes porque alguien quiera lastimarlos –¿quién podría querer lastimar a un actor?– sino porque quieren ser reconocidos. Que Dios no permita que alguien no los reconozca. Tendrían un ataque al corazón.
Hay muchos tipos en Hollywood que te palmean la espalda demasiado fuerte. Uno tiene que tener mucho cuidado cuando deja ganar a alguien.
Tengo menos células cerebrales que la mayoría de la gente, así que cuando me empecé a hacer amigo de unos cowboys, empecé a ir a los rodeos. Y mientras trataba de enlazar un ternero, había algo en la tierra que me hacía sentir limpio.
Algunos tipos dicen que la belleza es superficial. Pero cuando uno llega a una fiesta, no ve el cerebro de nadie. El primer contacto suele ser a través del olfato.
¿Cuál es la diferencia entre el sexo y el amor? Yo tengo cuatro esposas y cinco hijos. Aparentemente yo no conozco la diferencia.
Que conste, nunca he estado en una orgía.
Uno es el único que cierra sus propios ojos por la noche. No hay nadie que pueda hacerlo por uno.
La pasé muy muy bien como entrenador de la ligas menores de béisbol. Decían que yo iba a dejar la actuación, y me preguntaban: "¿Y qué hay de tu lado creativo?" Entrenar es creativo, porque uno puede tomar a un chico que creía que no servía para nada y, en cuatro minutos, hacerlo cambiar de parecer. Y no tenía que esperar seis meses a que le agregaran la música.
Algo que aprendí como entrenador es que el talento va llegando de todas partes. Pero en Beverly Hills, como papá tiene un almacén, a los chicos les faltan unos cuantos intentos.
Di mi primera pitada a un porro cuando tenía veinticuatro años y medio, y estaba petrificado. Creía que iba a ver elefantes.
Cinco, seis años más tarde, estoy en Hollywood, tengo cocaína en el bolsillo y un manojo de pastillas. No puedo hacer nada en proporciones pequeñas.
La frase que menos me gusta en el idioma inglés es "I don't care". ("Me da lo mismo"). Si uno le pregunta a alguien "¿Querés hacer el amor?" o "¿Querés jugar al tenis?" y te dicen "Me da lo mismo"... bueno, entonces andate al carajo. No quiero jugar.
Nunca he faltado ni un solo día al trabajo en mi vida, incluso cuando estaba muy mal.
He tenido suerte. Los críticos nunca dejaron de señalarme por hacer un mal trabajo.
Para superar mi divorcio, conseguí una prescripción para vivir en la mansión Playboy por un tiempo.
A veces veo que una chica hermosa camina hacia mí, y pienso: "Oh, Dios, no puedo creer la suerte que tengo". Pero entonces ella me pregunta "¿Dónde está tu hijo?" o me dice "Mi madre te ama".
La gente se pregunta por qué algunos directores debutantes pueden hacer una película brillante, y después hacer un desastre con la segunda. Esporque están un poco aterrados la primera vez. Así que escuchan a todos los expertos que tienen cerca.
No hay nada más aburrido que los actores hablando de la actuación.
Nunca vi llorar a mi papá. Mi hijo me vio llorar a mí. Mi papá nunca me dijo que me amaba, y por lo tanto yo le decía a Scott que lo amaba cada dos minutos. El punto es, voy a cometer menos errores que mi padre, con un poco de suerte mi hijo cometerá menos errores que yo, y sus hijos cometerán menos errores que sus padres. Y uno de estos días tal vez criaremos un Caan perfecto.
Un día estás interpretando al novio de Nicole Kidman, al día siguiente estás interpretando a su padre. No es divertido, pero ¿qué le vas a hacer? Hay cosas peores.

Así respondió James Caan (Bronx, 1940) a la sección "Lo que sé" de la revista norteamericana Esquire. *Actualmente, y desde hace tres años, Caan protagoniza la serie* Las Vegas, *que va los miércoles a las 20 con repeticiones los domingos a las 16, por AXN.*

sumario



Nota de tapa

Hace diez años, Bob Dylan editó su primer disco de canciones propias en casi una década e hizo felices a sus millones de seguidores clausurando un largo período de esterilidad creativa, desorientación artística y desasosiego existencial. Pero aquello fue sólo el comienzo de una de las resurrecciones más impresionantes del siglo XX: en el 2001 llegó el antológico *Love and Theft* y mañana se edita mundialmente *Modern Times*. A los 65 años, en medio de conciertos memorables, premios, homenajes y candidaturas al Nobel, Dylan volvió a reinventarse para dar una lección magistral de cómo encontrar el futuro escuchando el pasado.

Highway 65

POR PHIL SUTCLIFFE

Minnesota, 1996. Invierno profundo. Encerrado en su granja junto al río Crow, Bob Dylan espiaba una nevada, la décima del año. Casi un metro de nieve. Las autopistas y escuelas se cerraron, y después llegaron las inundaciones.

Pero las nevadas no lo preocuparon; había crecido en el norte del estado, en Duluth y Hibbing, y se había endurecido al punto de apreciar cualquier cosa que las estaciones le ofrecieran. La ansiedad de Dylan era por escribir. Su último disco de canciones nuevas había sido el errático *Under The Red Sky* de 1990. Era difícil recordar o apuntar la última vez que había editado algo que realmente dejara satisfechos a críticos, fans y pares al mismo tiempo –y, más importante, que lo dejara satisfecho a él–. Lleno de decepción, solía decirles a los periodistas: "El mundo no necesita más canciones".

Mucho más tarde, en *Crónicas Volumen 1*, describiría cómo se sintió dudar de sí mismo después de más de veinte años de certeza sobre sus dones y habilidades como compositor: "Cuando, y si, una idea llegaba, ya no intentaba entrar en contacto con la base de su poder. Podía fácilmente negarla y desentenderme de ella. Sencillamente no podía obligarme a hacerlo".

Hubo momentos en que pensaba que no era capaz de hacer un disco decente "ni si lo intentaba durante cien años".

Pero ese invierno, Dylan llamó a su oficina con noticias sorprendentes: "Estoy enterrado en la nieve, así que estoy escribiendo canciones". Pero para asegurarse de que nadie se entusiasmara demasiado, agregó: "No voy a grabarlas".

Gradualmente, sin embargo, empezó a creer que las letras que estaba garabateando en su anotador tenían cierta verdad, cierta realidad, que podían estar a la altura.

Meses después, cuando hizo algunas entrevistas, seguía fascinado: "Empieza como un fluir de la conciencia... Tomo cosas de todas las facetas de la vida y después veo si hay una conexión... El ambiente me afecta mucho. Muchas de las canciones fueron escritas después del atardecer. Y me gustan las tormentas, me gusta quedarme despierto durante una tormenta. A veces me pongo muy meditabundo, y esta frase no se iba de mi cabeza: 'Trabaja mientras dure el día, porque la noche de la muerte llega cuando ningún hombre puede trabajar'. Quizás es de los Salmos. No me dejaba ir".

El siguiente octubre, *Time Out Of Mind*, fruto de la nevada, devolvió a Dylan al mundo. Probó ser la gran apertura de una década y más de confiada creatividad; dos discos satisfactorios, incontables shows inspiradores, el optimista primer volumen de su autobiografía. Diez años antes Dylan estaba perdido y desperdiciado al mismo tiempo. Ahora está por lanzar *Modern Times*, su disco más anticipado desde *Blood On The Tracks* de 1974.

Pero esta transformación ciertamente no fue el resultado de una cura milagrosa de un día para el otro, o de una visita de la musa durante una tormenta de nieve. Luchó para sacarlo de su sangre y de sus huesos después de años de observar su alma artística, confrontando las duras realidades que lo hicieron un músico, su misma razón de ser. Esta larga y ardua recuperación –desde las profundidades de *Dylan And The Dead*, *Knocked Out Loaded* y unas cuantas actuaciones horribles– redondeó una de las más absorbentes y conmovedoras evoluciones en la vida musical de Dylan.

A través de esta terrible crisis, escondió su vida personal con tanta efectividad que nadie sabía lo mal que se sentía acerca de su trabajo de mediados de los '80 hasta que se editó *Crónicas*. Página tras página arroja calumnias sobre su propia cabeza: "Muchas veces me acercaba al escenario antes de un show y me encontraba pensando que no estaba manteniendo mi palabra conmigo mismo... Hay que entregar todo, no desperdiciar tu tiempo y el de los demás... había una persona desaparecida dentro de mí y necesitaba encontrarla... Para los oyentes, debe de haber sido como atravesar desiertos y pasto muerto... Me sentía en el pozo sin fondo del olvido cultural... No podía esperar para retirarme y doblar la carpa". Pero en el momento en que casi lo deja todo –quizá para comprar "una fábrica de piernas de madera en Carolina del Norte"– encontró sus razones para intentarlo otra vez. Aunque, siendo Dylan, esto llegó mediante una secuencia de revelaciones semi-místicas.

"Muchas veces me acercaba al escenario antes de un show y me encontraba pensando que no estaba manteniendo mi palabra conmigo mismo... Hay que entregar todo, no desperdiciar tu tiempo y el de los demás... Había una persona desaparecida dentro de mí y necesitaba encontrarla..."

Ensayando con The Grateful Dead para una gira de verano en 1987, se encontró completamente perdido. Querían tocar sus canciones, y él reaccionó casi como si tuviera una alergia. Se deslizó fuera pensando que tenía que "encontrar un lugar para los enfermos mentales". Pero, en cambio, caminando por la calle escuchó música que salía de un club de jazz. Algo lo atrajo, y entró. Allí escuchó a un cantante desconocido cuya técnica "elemental" le recordó cómo solía conjurar su propio poder.

Pero más tarde, el 5 de octubre de 1987, frente a 30.000 personas en el Piazza Grande de Locarno, tuvo un ataque de pánico. No pudo sacar una nota hasta que, con un arranque de voluntad, se "arrancó al diablo" de la garganta. Después de eso, como cantante, reconoció que por lo menos tenía en su interior el potencial para lograrlo una vez más.

Sin embargo, la voz no era su problema principal. En ese páramo de mediados de los '80, su capacidad como guitarrista también había caído en "el hábito y la rutina". Aquí fue cuando lo rescató la memoria. Masticando con pena sobre cómo se estaba dejando estar, de repente recordó una forma de tocar que le había mostrado el venerable bluesman Lonnie Johnson en 1962. Pensó que podía ayudarlo.

La explicación de *Crónicas* sobre los "tripletes temáticos" que serían "axiomáticos al ritmo" es incomprensible para no iniciados y opaca para los músicos. De hecho, los aspectos prácticos de ambos renacimientos, voz y guitarra, parecen tan intangibles para quien está afuera como el encuentro del cantante con Dios en una habitación de hotel de Tucson en 1978. Pero con un salto de voluntad, imaginación y fe (en sí mismo) hizo alquimia con elementos de base y los convirtió en la certeza de que ahora podía "explotar musicalmente como una nube de hielo".

El capítulo lo deja con el *Never-Ending Tour* en camino (primer show el 7 de junio de 1988 en el Concord Pavilion, California), un álbum que estaba bien, *Oh Mercy* y, cosa rara, un plan de tres años para usar su reciente revelación musical en la búsqueda de un público nuevo y mucho más joven que el que tenía, los familiares rostros de mediana edad que lo miraban con melancolía mientras él repasaba sus pasadas glorias, "ya no estaba en su mejor momento y carecía de reflejos". El mito estaba cansado, la realidad estaba cansada. Estaba desesperado por renovarse y encontrar un público que lo pudiera considerar con curiosidad fresca y reaccionar a lo que escuchaban, en vez de comparar con lo que recordaban a medias sobre la interpretación de otro de una hipótesis pasada de moda.

Sin embargo, parecía no darse cuenta de que su salvaje autocrítica y sus epifanías cubrían el canto y la guitarra, pero no el tema crucial de la composición. Allí no había fórmula misteriosa o encuentros alquímicos. Así que uno de los más grandes compositores de la historia salió a redescubrir su yo creativo y trabajador con el tanque vacío y sin darse cuenta de que tenía que encontrar una estación de servicio.

>



El nuevo disco: *Modern Times*

El Eternauta

POR RODRIGO FRESAN

Cuentan los que han tenido el placer y el privilegio y la emoción de verlo de cerca y hablarle al lado que, por estos días, fuera del escenario, el rostro de Bob Dylan goza de la extraña propiedad de exhibir –con una casi sobrenatural fluidez de sus rasgos– todas las edades y las etapas por la que han pasado todos los Dylans hasta ahora.

Y son muchos: el aprendiz de Woody Guthrie, el avatar de protesta, el mesías electrificado, el ermitaño doméstico, el gitano divorciado, el profeta converso y apocalíptico, el tipo al que nada le importaba durante los '80 y, finalmente y por encima de todos –y luego de ese verdadero proceso de reeducación que fueron los discos de *covers* reescritos *Good As I've Been to You* (1992) y *World Gone Wrong* (1993)– este actual y formidable cowboy otoñal. Un juvenil sexagenario que salta sin cesar de escenario en escenario y que conecta directamente con aquellos músicos legendarios del blues y del country que deslumbraron a un jovencito de Duluth, Minnesota, a mediados del siglo pasado.

El mismo admirable y poco común efecto produce ahora *Modern Times* –continuación natural del *Love and Theft* del 2001 así como de esa canción-en-celuloide que fue el film *Masked and Anonymous* del 2003– y donde Dylan parece pasearse como amo y señor de una plantación que es su propia obra y que a esta altura no le rinde cuentas a nada ni a nadie. Título tan irónico como chaplinesco, *Modern Times* –al igual que lo explicitaban las comillas en el título de su anterior y magistral trabajo, una tarea tanto de pasión como de apropiamiento– funciona como otro logrado *songbook* norteamericano pero en el que cada una de las formas, que van desde el rockabilly al lamento apalache pasando por varias estaciones intermedias, aparecen claramente marcadas por el personalísimo sello de un artista que se sabe único, alguien que empieza y termina en sí mismo por más que, como dice en una de las nuevas canciones, "*He mamado de más de mil vacas*".

Como *Love and Theft*, *Modern Times* vuelve a estar grabado junto a su fogueada banda de carretera y producido por Jack Frost (alias de Dylan a la hora de ponerse tras la consola, Jim Nasium es el que se reserva para los hoteles), luego de ser ensayado en un antiguo teatro, The Barvadon, alquilado para la ocasión en Poughkeepsie, NY. De ahí, dos semanas en el estudio donde Dylan puso especial cuidado en manejar sin chocar su voz. Así, *Modern Times* –al que sólo cabe reprocharle que no haya reunido dos grandes y recientes canciones sueltas para películas como son "Cross the Green Mountain" y "Tell Ol' Bill"– es uno de los discos mejor y más expresivamente cantados en toda su carrera y en el que abunda el lenguaje y el sonido en los que, todo parece indicarlo, va a quedarse a vivir por lo que le queda de vida y obra. Algo que suena retro y futurista al mismo tiempo y que parece fluir a lo largo de épocas y de modas para solidificarse en algo inequívocamente dylaniano. Es decir: sesenta minutos y diez canciones generosas en visiones apocalípticas, con mirada de quien lo ha visto todo, muy buenos chistes malos, versos que pasan de lo vernáculo a lo aforístico sin aviso, menciones a Alicia Keys, espíritu y carne, campo y ciudad y carretera, corazones rotos y cerebros invulnerables. Y –otra vez, como en *Love and Theft* y a diferencia del lúgubre *Time Out of Mind* (1997) del que Dylan reniega, en perspectiva con razón, cada vez más– una contagiosa alegría por estar vivo (y, todo parece indicarlo, otra vez enamorado) y por contar todavía con varias balas en el revólver así como con la creciente admiración de músicos que podrían ser sus nietos, pero prefieren sentirse sus jóvenes hermanos de sangre.

De entrada, en la formidable "Thunder on the Mountain", Dylan anuncia: "*Trueno en la montaña, fuegos en la luna / Hay disturbios en el callejón y pronto llegará el sol*", confiesa que "*he estado sentado estudiando el arte del amor / Pienso que me quedará como un guante*" y agrega que "*siento como si mi alma comenzara a expandirse / Mira en mi corazón y más o menos lo entenderás*". Ese "más o menos", claro, es y siempre ha sido el factor decisivo y operativo en toda la carrera y discografía de Dylan. Y aunque *Modern Times* no resulta especialmente críptico para un seguidor, aquí el misterio permanece y se fortalece. "Spirit on the Water" revisita la admiración de Dylan por los *jazzy-crooners* de la edad dorada (y advierte desafiante que "*piensas que he dejado mi mejor momento atrás/ A ver qué tienes tú / Podríamos pasarla genial juntos*"). "Rollin' and Tumblin'" parece poseída por los espíritus del mejor Elvis flaco y Buddy Holly. "When the Deal Goes Down" es una balada lacrimógena (Scarlett Johansson protagonizará el videoclip). "Someday Baby" es country blues de pura cepa. Y con "Workingman's Blues Nº 2" se arriba al segundo clásico del álbum. Dylan toma prestado el título de la canción que Merle Haggard grabó en 1969 y construye una tan descarnada como épica postal de los sufrimientos del trabajador norteamericano en los tiempos de Bush Nº 2 con más de un guiño sónico a "Like a Rolling Stone" mientras denuncia: "*Ahora el lugar está intervenido por incontables enemigos / Algunos de ellos pueden ser sordos y mudos / Pero no hay hombre o mujer que sepa / Cuándo arribará la hora del pesar*". "Beyond the Horizon" es otro lamento romántico con versos inspirados: "*Más allá del horizonte y al final de la partida / Cada pasos que tú das, yo lo doy también*". "Nettie Moore" recuerda a "Sugar Baby" en *Love and Theft* y a algo de las atmósferas lanoisianas de *Time Out of Mind*. "The Levee's Gonna Break" es otro blues-rock y otra de las canciones de Dylan sobre uno de sus temas favoritos: las inundaciones y crecidas y diluvios y parece referirse directamente a la Nueva Orleans del Katrina. El gran cierre con los casi nueve minutos "Ain't Talking" –muy en la onda y el tempo "caminante" de "Highlands"– muestra a Dylan alejándose hacia el horizonte y lanzando comentarios muy en plan Bogart/Kerouac (el "idioma" utilizado para sus *Crónicas* autobiográficas) sobre lo que va viendo mientras nosotros, hasta la próxima, dejamos de verlo a él. Aquí, Dylan camina "*a través de las ciudades de la plaga*" más que dispuesto a eliminar a sus enemigos como sea para después abandonar "*el jardín místico / En un día caluroso de verano, un prado caliente de verano / Discúlpeme, Madame, lo lamento / Ya no hay nadie aquí / El jardinero se ha marchado*".

Semanas atrás volví a ver a Dylan, en vivo, en los jardines de Cap Roig, al norte de Barcelona y cerca de la frontera con Francia. Un elegante festival de entradas muy caras y público muy adinerado. Copa de champagne y vestidos de seda y público mayor y, claro, ganas de escuchar "Blowin' in the Wind" y todo eso. Pero no. Dylan salió al escenario –su rostro cambiando bajo un stetson negro de tahúr pálido– y arrasó a la shockeada concurrencia con canciones poco frecuentes, grandes éxitos irreconocibles y un sonido casi punk. Después, Dylan saludó desde el borde del escenario flanqueado en formación en V por sus músicos. Dos minutos después, por supuesto, Dylan se subió a su autobús y se fue a otro concierto y a otro jardín.

Los tiempos, modernos o no, siguen cambiando, pero –más allá de fechas y de estilos– Dylan permanece por encima de calendarios y días rojos y negros.

Regocijémonos, una vez más, de que así sea.



Augie Meyers recibió la llamada de Dylan en enero de 1997, mientras estaba en su casa de San Antonio, Texas. Se conocían del Greenwich Village de los años ’60, cuando Dylan era un fan del Sir Douglas Quintet, una banda formada por el organista Meyers y Doug Sahm. Pero nunca grabaron juntos. “Fue una sorpresa y un honor que me llamara”, dice Meyers.

En los estudios Criteria de Miami encontró una multitud de músicos dando vueltas, hasta que llegó Dylan. “No dijo hola, no dijo adiós, sólo entró y empezó a tocar”, se ríe Meyers. “Dice la nota y empieza, y ¡boom!. Si suena bien, queda. Si después de un par de veces de intentarlo no funciona, dice ‘Hagamos otra cosa, después volvemos a eso’”. Al menos, era parte de eso. Dylan había reclutado a Daniel Lanois como productor. En 1989 habían discutido constructivamente durante *Oh Mercy*. Sin dudas Dylan quería más de lo mismo y empezó cuando llamó a dos equipos de músicos más o menos repartidos –por ejemplo, en la percusión, Jim Keltner y David Kemper eran de Dylan mientras Brian Blade y Tony Mangurian eran de Lanois–.

Dylan instaló un banco entre la batería y el piano, y a los demás en un anillo a su alrededor. Como renombrado productor, Jim Dickinson, uno de los citados por Dylan que fundamentalmente tocaba el piano, se maravilló ante la escena: “Doce músicos tocando en vivo, tres baterías, dos guitarras *pedal steel*, era increíble. Puro caos durante una hora y media y después ocho minutos de claridad y belleza”.

“Era un poco confuso a veces”, admite Meyers.

Para clarificar las cuestiones, Dylan y Lanois se iban al estacionamiento, se sentaban en el guardabarros de un RV, rasgueaban las guitarras y “planeaban” –un concepto de Lanois porque, según cree Dickinson, “Dylan quiere las cosas libres”–. Si llegábamos muy cerca de ‘arreglos’, él cambiaba radicalmente el tempo y el tono”.

Dylan recuerda todo el proceso como una “lucha”, explicando cómo se ponía “peleador en el estacionamiento” con Lanois, que lo consideraba un “hombre excéntrico”, porque el productor quería recrear el Mississippi de Dylan como uno de sus pantanosos especiales de Nueva Orleans: “Trataba de convencerme de que la canción tenía que ser ‘sexy, sexy y más sexy’. Yo sé sobre sexy, también... El polirritmo tiene su lugar, pero yo tenía una opinión muy alta acerca del significado expresivo detrás de las letras como para enterrarlas en un vaporoso caldero de teoría rítmica”.

Aunque Dylan decidió que tenía que descartar Mississippi –resurgiría en *Love and Theft*– *Time Out Of Mind* muestra cómo confió en sus instintos y presionó a sus músicos mientras seleccionaba precisamente lo que quería de los tenebrosos ecos metálicos del sonido de Lanois.

Meyers cayó justo con el amor de Dylan por la espontaneidad blusera y desprolija. Lanois pensaba que a Dylan le disgustaba cualquier intento de democracia en la banda, y Meyers notó que “muchos de los músicos se callaban cuando estaban cerca de él”.

“Cuando Bob entraba con su sombrero y sus anteojos, decían: ‘No le hablemos hoy’”. Pero, como viejo amigo, Meyers no condescendía a estos preconceptos de admiración paralizante, y encontró a Dylan ansioso de escuchar sugerencias: “Me decía: ¿Cómo harían Doug y vos ésta?”.

En un par de semanas habían terminado, y Dylan sentía que con *Time Out Of Mind* había “grabado en piedra” once canciones “llenas de las terribles realidades de la vida”, capturando un grado de la “fría precisión” que encontraba en el arte de sus viejos héroes del folk y el blues.

Desde los primeros y sobrenaturales momentos de “Love Sick” –una especie de ska y marcha de la muerte– la rasposa y descorazonada voz de Dylan pintaba feroces imágenes de vidas confinadas e incompletas, pero buscadas con un estoicismo agotador.

De repente todo funcionaba. Las letras era concisas, directas, intensamente terrenales mientras hacía siluetas de historias de vida inadecuadas; arrugadas búsquedas de amor y felicidad contra un gran cielo que es la muerte, no el paraíso. Las melodías se quejaban pero eran pegadizas. Sin un atisbo de ostentación de nadie, la banda mezclada, como vio Dickinson, encontró sus momentos para tocar con toda la furia sucia, el conocimiento y la reverencia de las almas a punto de desvanecerse para las que Dylan había encontrado una voz. No era ninguna nueva ola ni una revolución, sólo era fuerte y verdadero; uno no esperaba ni tenía esperanzas de escuchar eso de Dylan otra vez.

Time Out Of Mind se editó en octubre de 1997, obligando a Dylan, en las entrevistas, a enfrentarse a la lógica creencia de que su preocupación por la muerte era una consecuencia de la enfermedad que había sufrido en mayo de ese año –un casi fatal ataque de pericarditis (una inflamación alrededor del corazón surgida, en su caso, de una extraña infección causada por hongos).

Afirmó que el problema de salud fue posterior a la realización del disco, y así se sacó de encima futuros interrogatorios. Regularmente agregaba que, a pesar del peligro y el “dolor intolerable”, la experiencia no le produjo “pensamientos filosóficos o profundos” porque “no fue algo que me busqué. No es como si hubiera necesitado el tiempo de parar y reexaminar mi vida”.

También trató de descartar observaciones sobre que el tema central del disco era la sombra de la muerte. Hablando con Robert Hilburn del *LA Times*, elaboró: “Ciertamente no es un disco sobre la felicidad... pero trato de vivir en esa línea entre la desesperación y la esperanza. Estoy preparado para caminar esa línea, justo entre el fuego”.

Aun así, es extraño pero cierto que esas líneas bíblicas, “Trabaja mientras dure el día...”, que, afirma, inspiraron su retorno a la composición, puedan ser rastreadas en Juan 9:4, y en las versiones chequeadas, la cita termina con “porque la noche llega cuando ningún hombre pueda trabajar”, pero ninguna de ellas se refiere a “la noche de la muerte”.



Hasta *Time Out Of Mind*, la única constancia en Dylan había sido la inconstancia. El primer disco de los Traveling Wilburys y los poco apreciados acústicos tradicionales *Good As I Been To You* y *World Gone Wrong* ofrecían maravillosos y diversos placeres. *Under The Red Sky* y el *Unplugged* resultaron desde mediocres hasta miserables.

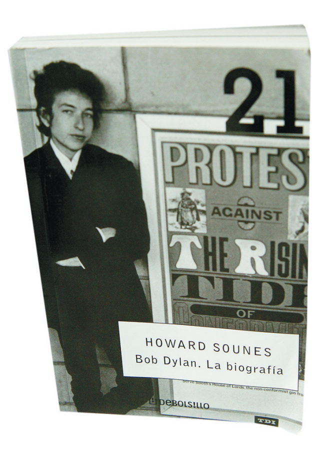
Sus cien o más conciertos por año resultaban de la misma manera: a veces brillantes y vitales con todo tipo de material, y otras gruñones y cerrados en los grandes éxitos. Ian Wallace, el baterista que lo acompañó en *Street Legal* y en la gira de 1991/92, lo vio como un sorprendente vocalista en sus mejores días, “bellamente rítmico” cuando hacía un tramposo sobrevuelo de las letras y, cuando abría la garganta para cantar, “realmente emocionante, plano, blusero, y con algo de pureza”. Pero en las noches en que prevalecía la infelicidad que Wallace sentía en Dylan, “sólo murmuraba hasta el final”.

Dylan siguió adelante. Pero no podía salir adelante, ni siquiera en sus propios términos. A vuelo rasante, éste era el tumulto emocional que rugía alrededor del Dylan, la persona, mientras trataba de reparar a Dylan, el artista. Se casó con la corista Carolyn Dennis el 4 de junio de 1986, justo después de tener una hija, Desiree, pero ella pidió el divorcio en 1990 y se llevó a cabo en 1992. (Notablemente, esto permaneció secreto hasta que lo descubrió Howard Sounes cuando estaba investigando para la biografía de 2001 *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*, que se acaba de publicar en Argentina.)

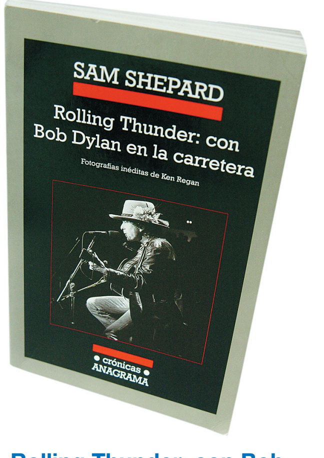
Las muertes de amigos contemporáneos se empezaron a amontonar: el suicidio de Richard Manuel en 1986, el accidente en helicóptero de Stevie Ray Vaughan en 1990, el ataque cardíaco de Jerry García en 1995. El ex miembro de su banda César Díaz, que vio a Dylan lagrimeando después de la muerte de Vaughan, dijo que “fue como si le arrancaran un pedazo del corazón”.

Después estaba la tremenda dificultad de la tarea que se había propuesto: el renacimiento artístico cuando la resonancia de su catálogo que cantaba todas las noches debía burlarse de su continua falta de habilidad para escribir nuevas canciones de estatura comparable.

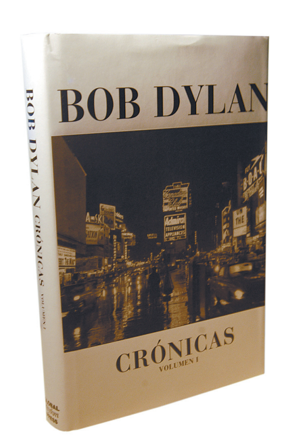
A través de esos años, cambiaba la banda en un abrir y cerrar de ojos, sin un atisbo de compasión. Se sentaba en el autobús por dos días y no decía una palabra. Bucky Baxter, duradero guitarrista del *Never Ending Tour* (1992-1999), que tocó en *Time Out Of Mind*, describe su período con Dylan como “increíblemente interesante”, en el sentido de que “él tiene un montón de estados de ánimo diferentes: sobre el escenario te puede mirar como si fueras el



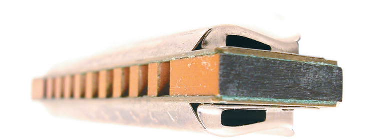
Bob Dylan, la biografía,
por Howard Sounes
(Debolsillo)
Llamado *Down By The Highway* en el original, es la última biografía de Dylan, la más documentada y la que se ocupó de revelar todos sus secretos conocidos hasta el momento (incluido todo un matrimonio y su divorcio).



Rolling Thunder: con Bob Dylan en la carretera,
por Sam Shepard
(Anagrama)
El autor de *Crónicas de motel* pone su ojo y su pluma al servicio de una crónica mítica de la gira que escribió cuando fue contratado por el propio Dylan para ayudar a guionar la película que no fue de la gira del ’75.



Crónicas, volumen 1 por Bob Dylan
(Global Rhythm Press)
No es novedad, pero sigue en las librerías la sorprendente autobiografía de Dylan, en la que no reveló ningún secreto pero pintó su aldea (el Greenwich de los ’60) y contó muchas historias.



Lo que se viene:
Lyrics 1964-2001, traducido por Rodrigo Fresán (Global Rhythm Press)
De lujo: más de 1200 páginas con todas las letras, incluida una coda sobre el flamante *Modern Times*. A un capítulo por disco, la edición estará copiosamente editada, canción por canción, con información biográfica al momento de su composición, fuentes de inspiración y rumores sobre referencias, guiños e interpretaciones. Va a ser difícil encontrar algo más completo. Llega antes de fin año.

rey del mundo y dos canciones más tarde te está minimizando con los ojos... uno casi se olvida de las partes buenas porque está demasiado nervioso a causa de las partes que no le gustan".

El plan de tres años se acabó. Cuando lo entrevistaron en 1994, Dylan habló de pasar el tiempo con una tercera colección de canciones tradicionales. Al año siguiente, cuando los ejecutivos de MTV lo llamaron para un set convencional, con sus hits, no discutió. "No tiene sentido", se resignó.

Sin embargo, en algún lugar adentro suyo tenía lo que quería.

En un punto pudo haber crecido de su infatigable compromiso con el *Never-Ending Tour*, con tocar para gente, no importa cuán inaccesible sea su comportamiento. "Es mi trabajo, mi arte, mi comercio", ofrecía como explicación. "Estar en la ruta es tan natural para mí como respirar. Lo hago porque tengo el impulso de hacerlo, y lo amo o lo odio. Me mortifica estar en cosas que devolvería, algún día, a su manera, si sólo pudiera encontrar su camino entre la niebla, escribiendo y cantando canciones sobre ellas. Y por eso quizá, en 1987, después del cantante del club de jazz y las revelaciones de Lonnie Johnson, cuando puso "en suspenso su decisión de retirarse", su primer pensamiento como artista fue que podía estar preparado para "ponerse al servicio del público".



En la primavera de 2001, Augie Meyers recibió otra llamada. "Bob me dijo: 'Traé tus cajas mágicas'. Se refería a mi Vox y mi acordeón".

Desde *Time Out Of Mind*, Dylan continuó. Tocó en la misma rama poco ortodoxa de pueblos y lugares, desde el Madison Square Garden hasta casinos de reservaciones indígenas. Fue parte de grandes shows con pares como Van Morrison, Paul Simon, Joni Mitchell y los Rolling Stones. Las reseñas sugerían que, en vivo, estaba entusiasmado, medio bailando, sonriendo de vez en cuando pero bastante dependiente también –algunos mencionaron su extraño estilo en la guitarra, basado en tripletes repetitivos–.

En términos de eventos, buenos y malos, tocó para el Papa, ganó Grammys y premios Kennedy Center y Polar Music. Ex novias autoproclamadas vendieron sus historias. Vendió buenas canciones para que se usaran en publicidades. Viejos amigos como Sahm y Rick Danko murieron y, como lo mencionan un par de letras de *Love and Theft*, también murió su amada madre Beattie, el 25 de enero de 2005. Dylan fue al funeral en el cementerio judío de Duluth con su hermano David, donde su madre fue enterrada junto a su padre, Abe.

Meyers voló a Nueva York en mayo para unirse a la banda de gira de Dylan, quizá la mejor de su carrera. Para el híbrido de blues, western, swing lounge y groove que Dylan buscaba, eran los más indicados.

A Meyers también le gustó el nuevo productor, "Jack Frost", alias de Dylan. "Creo que entonces era un hombre más feliz, al no tener tanta gente en el estudio", dice Meyers. "Muy calmo... porque podía hacer lo que quería más rápido y con mayor sencillez. Cada día era 'Bueno, vamos a trabajar'. Si uno no estaba en el estudio puede pensar, por su voz, que estaba ido, pero no había drogas ni alcohol, sólo café. Canta lo que siente, eso es todo. Las canciones eran buenas –algunas de ellas, como 'Summer Days and High Water', las escuché una vez y pude cantarla entera–. Uno se iba a casa con una sonrisa en la cara".

Love and Theft no pudo desembarcar en Estados Unidos en un peor momento –fue lanzado el 11 de septiembre–, pero con el tiempo consiguió la atención favorable y afectuosa que merecía.

Cuatro años después, Dylan estaba todavía con la misma pandilla de personajes que en *Time Out Of Mind*: tema a tema sus personajes giraban en la luz del amor y la sombra de la vejez, y después retrocedían en la dirección opuesta a la muerte, pero totalmente conscientes de que allí terminarían de cualquier manera. Las canciones se conectan directamente con *Time Out Of Mind*, pero son más relajadas, con más humor y más disgresiones. Lleno de inteligentes vidas y líneas, el sonido, el tono y el contenido de *Love and Theft* están de acuerdo con la declaración de Dylan a Edna Gundersen en *USA Today* acerca de que las aproximaciones alegóricas y el jugueteo poético ya no le interesaban: "Esta es la forma en que siento de verdad las cosas. No soy yo cargando con una botella de ajenjo y haciendo poemas baudelerianos, soy yo usando todo lo que reconozco como verdadero".

Amplió este tema, y mostró que sus ambiciones no tenían límites, cuando habló con Mikal Gilmore de *Rolling Stone*: "El disco lidia con el poder, con la riqueza, el conocimiento y la salvación, desde mi punto de vista. Si es un gran disco –y espero que lo sea– es porque lidia con grandes temas. Habla en un lenguaje noble. Habla sobre los temas o los ideales de nuestra era, y espero que también le hable a otras épocas... Eso es lo que estaba tratando de lograr".

Sin duda fue gratificante que *Love and Theft* excediera incluso el impacto comercial de *Time Out Of Mind*, llegando al Nº 3 en Gran Bretaña y el Nº 5 en Estados Unidos.

Dada su ansiedad de una década acerca de que ningún trabajo nuevo podría medirse con su pasado, los lanzamientos post *Time Out Of Mind* de *The Bootleg Series Vols. 4-7* –todos monumentos de los '60 y los '70– sugieren una fe y confianza recobradas. El libro *Crónicas Volumen Uno* (2004), el documental de Martin Scorsese *No Direction Home* (2005) y el programa de radio satelital XM en el que oficia de DJ durante este 2006 convirtieron estas nociones en algo terrenal al presentar a Dylan en primer plano y de forma personal. Incluso su extraño proyecto fílmico de 2003, *Masked and Anonymous* (editado en Argentina en dvd), visto como otra de las relacionadas narrativas de Dylan, ofrece un puñado de pistas sobre cómo veía el mundo en el siglo XXI y cómo aprendió a enfrentarlo. Como dice su alter ego cinemático Jack Fate: "La forma en que miramos al mundo es la forma en que las cosas realmente son. Dejé de tratar de explicarme las cosas hace mucho tiempo".

Ahí estaba, contando todo sobre sí mismo –bueno, mucho más de lo que se puede saber sobre cualquier otra persona que uno conozca–.



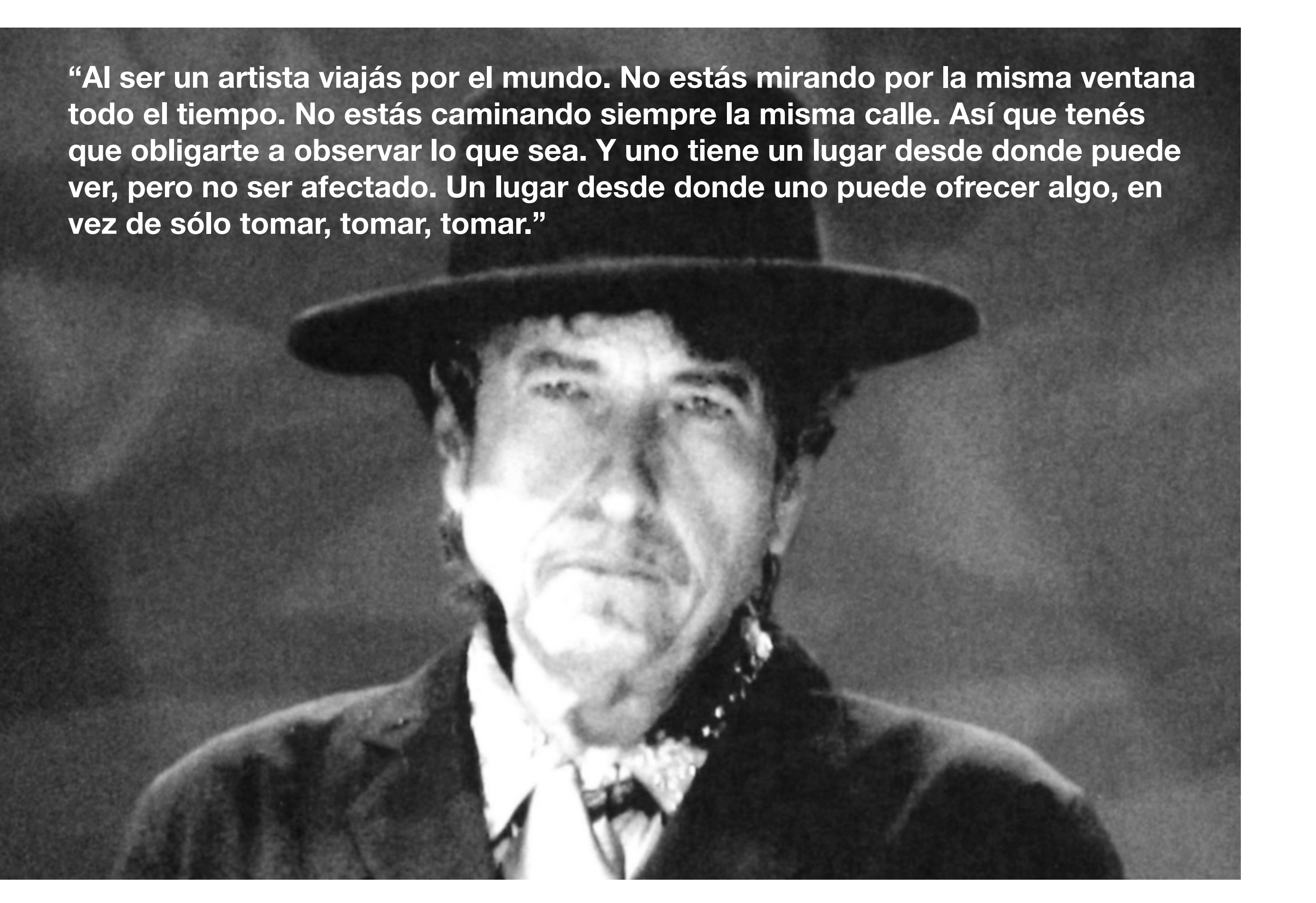
Sucedió otra vez en enero de este año. El llamado talismán a San Antonio: ¿podía Augie Meyers viajar a Nueva York para unirse a los ensayos en Poughkeepsie para el nuevo disco de Dylan? Seguro. Pero había una tormenta, La Guardia estaba cerrado y no pudo volar. "Lo intentamos de vuelta en febrero, y sucedió lo mismo, y finalmente me lo perdí", dice Meyers. "Pero espero ansiosamente escucharlo."

Ahora, después de *Time Out Of Mind* y *Love and Theft*, comparte con millones la anticipación del inminente lanzamiento de *Modern Times*. Si es "grandioso" –algo que "pueda pararse junto a las pinturas de Rembrandt", cosa a la que siempre aspira fervorosamente Dylan– o si se queda corto, su relevancia se asienta en el terreno sólido de un logro arduamente fundado en principios duraderos: la búsqueda de la honestidad, siguiendo el camino de los mejores ejemplos de la historia de la música popular.

Para Dylan, esto todavía significa Woody Guthrie, cuyas canciones, dice, "tienen el infinito barrido de la humanidad" de manera que "uno puede escucharlas y aprender cómo vivir", cuyas canciones eran sobre "todo al mismo tiempo. Eran sobre ricos y pobres, negros y blancos, los altibajos de la vida, las contradicciones entre lo que nos enseñaron en la escuela y lo que en realidad está sucediendo".

Comentando sobre "Don't Think Twice, It's All Right" en las notas de *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), dijo: "Es una canción difícil de cantar. La puedo cantar a veces, pero todavía no soy tan bueno. No puedo desempeñarme aún de la misma manera que Big Joe Williams, Woody Guthrie, Leadbelly y Lightnin' Hopkins se desempeñaron. Espero lograrlo algún día, pero son gente más grande".

Bob Dylan tiene 65 años.



"Al ser un artista viajás por el mundo. No estás mirando por la misma ventana todo el tiempo. No estás caminando siempre la misma calle. Así que tenés que obligarte a observar lo que sea. Y uno tiene un lugar desde donde puede ver, pero no ser afectado. Un lugar desde donde uno puede ofrecer algo, en vez de sólo tomar, tomar, tomar."

el escenario, pero al mismo tiempo es el único lugar donde soy feliz. Es el único lugar donde uno puede ser el que quiere ser... Si uno quiere ser un artista, debe entregarse entero."

Al discutir la composición –de forma bastante hipotética en ese momento– en su entrevista de 1991 con Paul Zollo de la revista *Song Talk*, aseguró que "al ser un artista se viaja por el mundo. No estás mirando la misma ventana todo el tiempo. No estás caminando siempre la misma calle. Así que tenés que obligarte a observar lo que sea. Pero la mayoría de las veces te golpea. No hace falta observar, te golpea. Estas no son imágenes diseñadas. Estas son imágenes que están ahí dentro y tienen que salir. Uno tiene una especie de lugar donde puede ver, pero no puede afectarte. Donde uno puede ofrecerle algo a la cuestión, en vez de sólo tomar, tomar, tomar".

A través de sus días sin objetivo, nunca perdió su habilidad artística de ponerse un paso más allá del egocentrismo y ver las

Cine > Las ciudades y el celuloide: ciclo, libro y entrevista

LUCES DE LA CIUDAD

Como parte del Segundo Encuentro Internacional de Pensamiento Urbano organizado por estos días en Buenos Aires, la Sala Lugones proyecta un ciclo dedicado a las películas y las ciudades. Una de las joyas inéditas entre el alud de clásicos programados es *Los amantes regulares*, de Phillipe Garrel. Esta semana será presentada por Thierry Jousse, autor de la particular enciclopedia *La ville au cinéma*. Una oportunidad imperdible para que Jousse y Alan Pauls recorran las calles, los pasajes y los túneles de una relación que lleva cien fructíferos años.

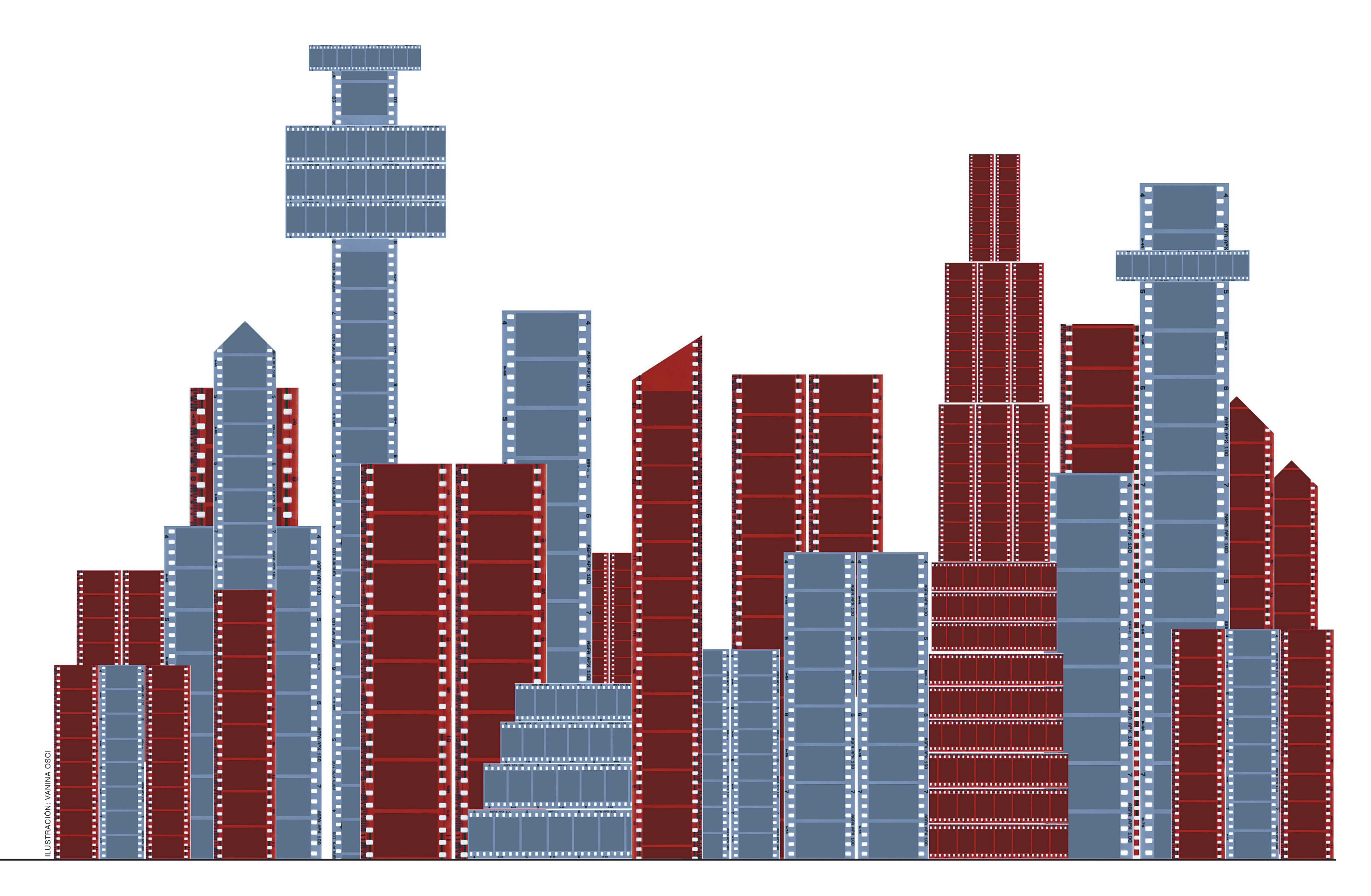
POR ALAN PAULS

No hace falta pisar una ciudad para conocerla. Conocemos Nueva York por *Manhattan*, París por *Sin aliento*, Roma por *La dolce vita*, Lisboa por *En la ciudad blanca*, Berlín por *Las alas del deseo*, San Francisco por *Vértigo*, Hamburgo por *El amigo americano*, Los Angeles por *Model shop* o *Barrio chino*, Madrid por *Qué he hecho yo para merecer esto*, Nápoles por *Viaje en Italia*, Barcelona por *El pasajero*, Hong Kong por *Chunking Express*, Toronto por *Videodrome*, Londres por *Blow Up*, México por *Los olvidados*, la Ciudad Prohibida de Pekín por *El último emperador*, Viena por *El tercer hombre*. Y hay ciudades que sólo conocemos *porque* nos sería imposible pisarlas: la Metrópolis que imaginó Fritz Lang, la Alphaville en la que husmea el detective Lemy Caution, la Las Vegas de neón de *One From The Heart*, el hormiguero futurista de *Blade runner*, la Tativille –filmada en estudios– de *Playtime*, el fraudulento suburbio de *Truman Show*, la exótica Interzona burroughsiana de *Almuerzo desnudo*. Estamos tan acostumbrados a ver calles, multitudes y tráfico proyectados en una pantalla que cualquier película que se demore en el campo o la montaña nos sobresalta como una incongruencia de novato, una excepción condescendiente o una operación de promoción turística. Entre cine y espacio urbano hay algo más que una relación de afinidad, de simpatía o de intimidad: hay una relación de consustancialidad. La ciudad no es sólo el escenario privilegiado de la ficción cinematográfica; es su condición de posibilidad, su alma, su morada. Y lo es desde siempre, desde 1895, cuando los hermanos Lumière metieron de prepo una locomotora en un café del centro de París y proclamaron ante un puñado de parroquianos estupefactos que había nacido el cine. Esa doble irrupción (el tren en la estación, el cine en el corazón de la Ciudad-Luz) sellaba a fuego un romance que hoy parece tan natural como un lazo de sangre.

Ese lazo (y sus tensiones internas) es el que interroga *La ciudad en el cine: centros y periferias*, el ciclo de más de treinta films con el que la sala Leopoldo Lugones participa del Segundo Encuentro Internacional de Pensamiento Urbano, el coloquio organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Buenos Aires. La programación combina títulos inéditos como *Café Lumière* (Hou Hsiao hsien) o *Los amantes regulares* (Philippe Garrel, *ver recuadro*) con clásicos como *Amanecer* (Murnau), films-faro de los años ’60 como *El eclipse* (Antonioni) o *Alphaville* (Godard), frutos de los audiovisuales años ’80 como *El amigo americano*, *Tokio-Ga* o *Notas sobre vestimentas y ciudades* (Wenders) y dos títulos que, cada uno a su modo, refundaron la ciudad de Buenos Aires de manera radical, devolviéndole el carácter enigmático y la fertilidad ficcional que años de pereza y costumbrismo parecían haberle arrebatado: *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), que *vació* la ciudad hasta extremos casi sinópticos, y *Felices juntos* (Wong Karwai, 1996), que acompañó, si no patrocinó en secreto, el redescubrimiento socioerótico urbano que está en el origen del Nuevo Cine Argentino.

En rigor, el programa de la muestra de la sala Lugones retoma algunas de las ideas-fuerza que organizan uno de los emprendimientos editoriales más notables de los últimos tiempos: *La ville au cinéma*, la enciclopedia que los *Cahiers du Cinéma* publicaron el año pasado bajo la dirección de Thierry Jousse, cineasta, crítico, ex editor de la revista, y Thierry Paquot, filósofo del urbanismo. El libro, cuyo plantel de colaboradores amalgama distintas generaciones de críticos de *Cahiers* con especialistas en urbanismo y arquitectura, recorre en todos los sentidos posibles las turbias relaciones entre la ciudad y el cine. Está armado en cinco partes: “Filmar, mostrar, representar” (una suerte de introducción al cine en quince artículos), “Géneros y escuelas” (un barrido de la relación cine-ciudad tal como la postulan formateos de género como el cine negro, el western o el manga y movimientos como el neorrealismo italiano o la *nouvelle vague* francesa), “Lugares y personajes” (que explora el repertorio de




ILUSTRACIÓN: VANINA OSCI

tópicos pop donde la mitología urbana se cruza con la cinematográfica), "Ciudades cinematográficas" (un mapa de las ciudades del mundo más deseadas por el cine) y "Cineastas urbanos" (un *quién es quién* del mundo de los directores perdidos por el asfalto).

¿Un libro sobre el cine como gran máquina de pedagogía urbana del siglo XX? "Tal vez", dice Jousse, "aunque si el cine es eso es más que nada porque es ontológicamente documental. En realidad, lo que más modeló nuestra mirada de espectadores sobre las ciudades es la ficción. El cine permitió sobre todo la creación de una mitología urbana única en su tipo, que las demás artes no estaban en condiciones de poner en evidencia. *Fantômas* de Feuillade, los *Mabuse* de Lang o, más cerca de nosotros, *Taxi driver* de Scorsese o *Collateral* de Michael Mann son más importantes quizá que todos los documentales que se hayan hecho sobre esa mitología. Con las relaciones entre ciudad y cine pasa lo mismo que con las que el cine mantiene con el psicoanálisis: una suerte de fraternidad inmediata se anudó entre esos inventos contemporáneos entre sí, pero la historia de la relación se construyó de un modo subterráneo, un poco a las escondidas, y no siempre al abrigo de los malentendidos. El cine, digamos, revela el inconsciente de las ciudades y lo saca a la luz a través de una relación oscura con el espectador. Una relación en la que lo visible y lo invisible se alternan para jugar un papel primordial". Jousse, que integra el elenco de invitados internacionales del Encuentro de Pensamiento Urbano, dará mañana una charla sobre cine y arquitectura –acompañado por el arquitecto Francisco Liernur y el crítico y cineasta Sergio Wolf– y presentará en vivo dos de las vedettes del ciclo: *Reyes y reina* y *Los amantes regulares*. Tal vez ése sea un buen momento para pedirle que argumente su propio *top five* de bodas entre cine y ciudad: *Lola* (Jacques Demy) y Nantes, *Deep end* (Jerzy Skolimowski) y Londres, *Vértigo* (Hitchcock) y San Francisco, *Muriel* (Alain Resnais) y Boulogne-sur-mer, *The Clock* (Vincente Minelli) y Nueva York. "Pero mañana sin duda tendré otro muy diferente", aclara.

En *Alphaville*, el documental de anticipación que archivó la ciencia-ficción en el desván de los viejos *joysticks* escolares, Jean-Luc Godard probaba hasta qué punto la mirada del cine sobre la ciudad se juega siempre en la tensión entre el registro y el mito, la representación y la invención. Godard filma los complejos de monoblocs que proliferan en los suburbios del París de mediados de los '60, llamados *HLM –Habitation à louer modéré*, es decir: "alojamiento de alquiler moderado"–, y los rebautiza con el nombre de *Hôpitaux pour longues maladies* ("Hospitales para enfermedades prolongadas"). Con su sequedad conceptual, el gesto de volver a nombrar un presente urbano crítico reduce a cenizas los intentos más espectaculares de ver y representar el futuro. "Cada vez que un cineasta aborda una ciudad lo hace respondiendo a una exigencia de metamorfosis", dice Jousse, cuya enciclopedia dedica a Godard el apartado más extenso (seis páginas) del capítulo "Cineastas urbanos". "No se trata sólo de mostrar la ciudad, sino también, y sobre todo, de transformarla. El cine puede hacer surgir una ciudad imaginaria bajo el empedrado de la ciudad real, o el fantasma de otra ciudad, más nocturna, más embrujada, tras las apariencias vigiladas de la ciudad diurna y regulada. El ejemplo de

>>>

> *Los amantes regulares*, una joya contemporánea sobre Mayo del '68

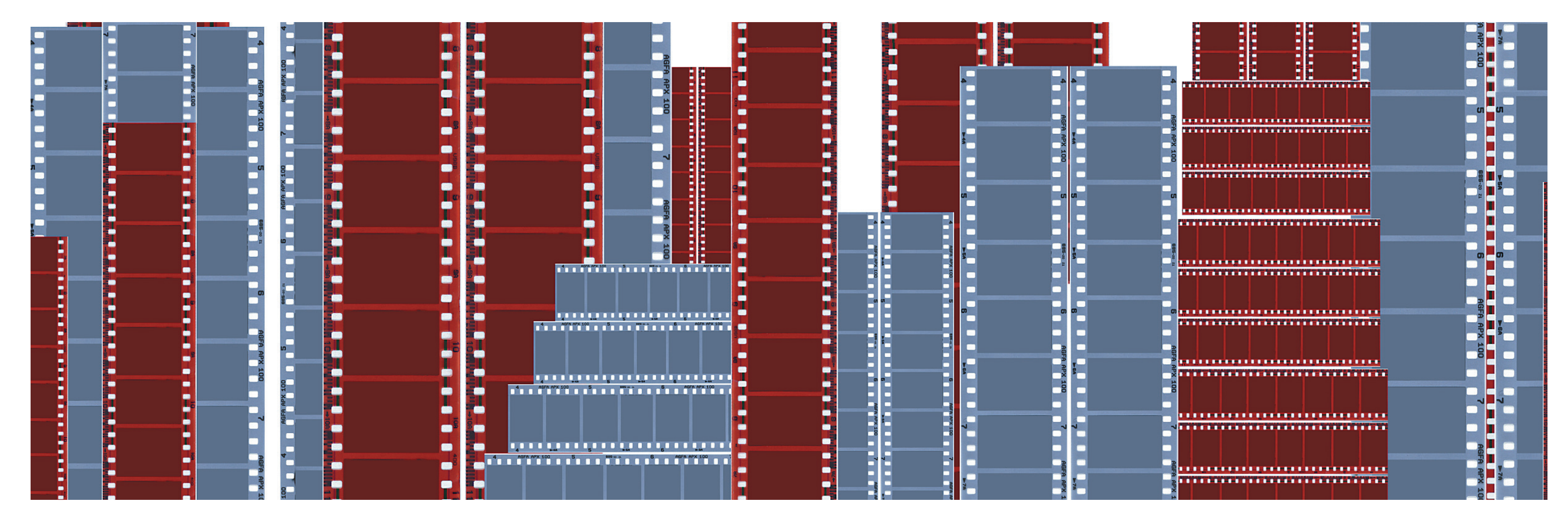
Siempre tendremos París

POR A. P.

Los amantes regulares es la réplica, el antídoto, el golpe de gracia con el que Philippe Garrel, que en el Mayo francés tenía 20 años, pone en ridículo y demuele sin apelaciones el *kitsch* reblandecido de *Los soñadores*, de Bernardo Bertolucci, que entonces tenía 27. Los dos films evocan la insurrección obrero-estudiantil que tuvo en vilo a Francia a fines de los '60 y tienen el mismo actor protagónico, el magnífico Louis Garrel (hijo de Philipppe). Pero mientras Bertolucci aburguesa las combustiones callejeras reduciéndolas a un *ménage-à-trois* que ya era viejo en *Jules et Jim*, Garrel –en casi tres horas de cine puro, filmado en el blanco y negro más deslumbrante que se recuerde– les restituye toda su fuerza, su intempestividad y su valor de acontecimiento. La primera hora del film, casi sin palabras, se ocupa de la calle: planos quietos, largos, con estudiantes de espaldas y cascos de moto en la cabeza que contemplan cómo más allá alguien arroja una molotov o desaparece en una humareda, mientras la banda sonora multiplica el ruidismo de una rebelión sin forma y sin rumbo. Todo es lento y vertiginoso a la vez. El tiempo parece congelado en una violencia teatral, condenada a la repetición. El resto del film transcurre un año después, casi a puertas cerradas, y es una historia de amor, la de los "amantes regulares", el poeta y la escultora, que intentan en vano *hacer durar* la abrupta incandescencia del mes más famoso de la segunda mitad del siglo XX. El trío de bellos libertinos de *Los soñadores* comparte casa, cama y bañadera, corretea en cueros por un crujiente piso parisiense y parece actuar para un público invisible de gerontes desesperados, no por volver a desear, sino por ver, por reconocer lo que alguna vez desearon: una imagen; taciturnos y ensimismados, los estudiantes del film de Garrel –con François y Lilie, los amantes, a la cabeza– hablan en voz baja, viven sentados en el piso o recostados, adormecidos por pipas de opio. Como los slogans que Godard escribía en carteles en *La chinoise*, una frase política, cada tanto, relampaguea en ese mundo cuchicheado y deja caer los restos de una pulsión que a meses de manifestada ya parece marciana. Bertolucci debería ser enjuiciado por malversación de título: en *Los soñadores* nadie sueña; todos escenifican el fantasma de un hombre envejecido que confunde paladear con desear. En *Los amantes regulares*, en cambio, sueñan todos. Meses después de mayo del '68, en la escena más bella de la película, François sueña con... mayo del '68. Ninguna nostalgia, ninguna misericordia, nada de autocomplacencia: nocturno y romántico, el film de Garrel es verdadero porque rechaza la lógica del *pretexto* en la que se regodea Bertolucci: el amor como pretexto para la política, la política como pretexto para el amor.

Mañana, lunes 28, en el Segundo Encuentro Internacional de Pensamiento Urbano: Deriva, foco, remix: la ciudad filmada. *Charla de Thierry Jousse con la participación de Jorge Francisco Liernur y Sergio Wolf. Ciclo de cine* La ciudad en el cine: centros y periferias.

Thierry Jousse presenta Los amantes regulares *(hoy domingo, a las 17 y 20.30 hs.) y* Reyes y reina *(viernes 1, a las 17 y 21 hs.).*
El resto de la programación, tanto del ciclo como del encuentro, en www.buenosaires.gov.ar



>>>

Alphaville es particularmente notable, ya que sin el menor efecto especial, Godard logra metamorfosear París en una ciudad completamente imaginaria o más bien surreal, es decir más real que las apariencias de la realidad. Podemos rastrear gestos si no equivalentes, al menos cercanos en Hugo Santiago, que en *Invasión* hace de Buenos Aires una ciudad fuera de sí, o en Kubrick, cuando en *Ojos bien cerrados* inventa una Nueva York extrañamente desfasada, filmada en los estudios Pinewood o en Londres."

Como en *Pizza, birra, faso* (1997), que contrabandeaba su cámara y su pequeño *gang* de lúmpenes en las entrañas del obelisco –un fetiche urbano que el cine argentino, filmándolo siempre desde afuera, parecía conservar en una virginidad eterna, como si fuera al mismo tiempo un emblema muerto, un fraude y un tabú–, toda gran renovación cinematográfica parece estar ligada al mismo impulso agorafílico: salir, bajar a la calle, ganar el espacio público, como si la ciudad –antes incluso que la tecnología– fuera a la vez botín y campo de batalla: el reino de movimiento y de luz, la reserva viva de relatos y cuerpos que ya llevan demasiado tiempo en manos de otros –la Industria, los Viejos, el Cine Oficial, lo que sea–, donde corren el riesgo de pudrirse o naufragar en el olvido. Es el caso ejemplar de la *nouvelle vague*, que canjea la estética controlada y confortable de la *qualité française* por la inestabilidad, el vértigo, la zozobra de una cámara al hombro que filma a sus personajes besándose entre autos que pasan o desmoronándose con un tiro en la espalda en los callejones del Barrio Latino. Según Jousse, "la *nouvelle vague* inaugura la relación moderna entre el cine y la ciudad. Ante todo por pasión y por voluntad de apropiación. Pero también, en la huella de Rossellini y al mismo tiempo que Cassavetes, Oshima o Antonioni, saliendo de los estudios para olfatear el aire de la época y filmar la verdadera vida de los urbanos, todo bajo el signo de la ficción y la fantasía. Con el afán menos de mostrar el paisaje urbano con un toque suplementario de realismo que de inventar una ciudad a la medida de nuestros deseos".

"El cine puede hacer surgir una ciudad imaginaria bajo el empedrado de la ciudad real, o el fantasma de otra ciudad, más nocturna, más embrujada, tras las apariencias vigiladas de la ciudad diurna y regulada. El ejemplo de *Alphaville* es particularmente notable: sin el menor efecto especial, Godard logra metamorfosear París en una ciudad completamente imaginaria o más bien surreal, es decir más real que las apariencias de la realidad." **THIERRY JOUSSE**

Pero es Eric Rohmer, quizás el miembro más clásico y menos intemperante de la *nouvelle vague*, el que proyecta su sombra magistral sobre las casi novecientas páginas de la enciclopedia dirigida por Jousse, y también sobre el ciclo de la Lugones. No sólo es el único cineasta que el libro hace hablar –interrogado, además, por los dos directores del volumen–, sino que la entrevista aparece al principio, antes de que todo empiece, como un pórtico oracular. ¿Por qué Rohmer? Jousse: "Para hacerle justicia a un cineasta que siempre demostró una gran preocupación por el espacio, que siempre pensó la ciudad en términos de trayectos, recorridos, trazados, planos, movimientos, desplazamientos, que siempre tuvo un gusto pronunciado por las calles, las fachadas, las plazas públicas, los parques, las capas históricas que se mezclan en las piedras y los subsuelos de una ciudad como París". En el reportaje, Rohmer, que proclama una vieja pasión por los viajes, por Verne, por Stevenson, acepta al mismo tiempo la profesión de fe sedentaria que signa sus casi cincuenta años de cineasta: Francia es el territorio invariable de sus ficciones y París, su ciudad-fetiche, aparece modulada de todas las maneras posibles, como el decorado crudo de *La panadera de Monceau* (el primero de sus cuentos morales, de 1962), por ejemplo, o el digitalizado campo de batalla de la Revolución Francesa de *La dama y el duque* (2001).

Rohmer no está solo en esa compulsión casi insular; la comparte, entre otros grandes cineastas, con Ozu, cuyos rastros Wenders no puede seguir sin reconstruir al mismo tiempo Tokio, la única ciudad donde quedaron impresos (*Tokyo-Ga*), o con Nanni Moretti, romano recalcitrante, o con Robert Guédiguian, que se empeña en no moverse de Marsella. Este principio de monogamia (ciudades maternas/cineastas del arraigo) no es el único disponible; en la vereda de enfrente, más "modernos", están los cineastas que, fascinados con los grandes espacios urbanos, sólo parecen poder abordarlos desde una *posición extranjera*, desde el extrañamiento, la curiosidad desapegada y la incomodidad con que miles y miles de inmigrantes, exiliados y forasteros miraron alguna vez las ciudades ajenas que les tocaron en suerte o que eligieron para seguir viviendo. De los refugiados centroeuropeos en Hollywood (Lang, Curtiz, Wilder, Sirk) a los nómadas vocacionales de fin del siglo XX (Wenders, Wong Kar-wai, Alain Tanner), buena parte del cine nace de la experiencia del desarraigo, de la resistencia que la ciudad opone al extranjero y de las estrategias con que el extranjero intenta apropiársela, descifrarla o al menos registrar sus misterios. "Se trata de hacer surgir otros mundos en el corazón mismo de ciudades que han sido demasiado filmadas para seguir siendo inocentes", dice Jousse. "La mirada extranjera es el *ábrete sésamo* que permite abrir la ciudad a otros espacio-tiempos. Frente a una ciudad, incluso la propia, todo cineasta tiene casi la obligación de ser un extranjero, es decir: de inventarse una mirada oblicua." Nativos fieles o extranjeros flotantes, los "cineastas urbanos" son sin duda monomaníacos: aunque cambie de nombre, de ubicación, de lengua, la ciudad –la "experiencia ciudad"– es el objeto único que los desvela. ¿Puede haber algo envidiable en esa exclusividad? Tal vez sí. Tal vez la sensación de que en la pasión urbana que despliegan, los cineastas ponen en evidencia hasta qué punto la ciudad como categoría, hábitat, forma de vida, modelo de agrupamiento humano, se ha vuelto mucho más deseable –a la hora de barajar una pertenencia, una territorialidad *afirmativas*, capaces de imaginar una identidad sin tener que renunciar a lo múltiple, lo plural, lo incierto– que objetos imperativos como el País o la Nación. ¿Los "cines de ciudad" habrán desplazado a los "cines nacionales"? "¿Por qué no?", dice Jousse. "La ciudad es un territorio más preciso y más representable que la nación. Y sobre todo es probable que la decadencia del estado-nación (salvo durante el Mundial de fútbol) favorezca esa emergencia de un cine de las ciudades. A decir verdad, el fenómeno no es nuevo, en la medida en que el cine es desde su origen un arte esencialmente urbano, y en que muchos cineastas –de Woody Allen a Gus van Sant, de John Waters a Manoel de Oliveira– están íntimamente ligados a sus ciudades. Pero ya hay ciudades que encierran barrios que son a veces más importantes que la ciudad en su conjunto. Quizá no falte mucho para que se perfile un cine de los barrios." ¿Un antídoto contra la mundialización galopante?... Ⓡ



Cine > El documental sobre la Fuerza Aérea

Alta en el cielo

Enrique Piñeyro, piloto aeronáutico, debutó como director de cine con *Whisky Romeo Zulu*, una ficción sobre los hechos previos a la tragedia del avión de LAPA. Y ahora redobla la apuesta con el documental *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, donde denuncia la corrupción y otros males de la aviación argentina con tono didáctico, uso de cámaras ocultas y escalofriante detalle.

Por Mariano Kairuz

Casi cuatro años atrás, el piloto aeronáutico y actor Enrique Piñeyro debutó como director con *Whisky Romeo Zulu*. Había decidido narrar como ficción su denuncia de la negligencia que había dado lugar a la catástrofe del avión de LAPA el 31 de agosto de 1999. *WRZ* pasó por varios festivales de cine y finalmente tuvo su estreno comercial argentino en abril del año pasado. En aquella ocasión, Piñeyro le contó a Radar que su elección formal y narrativa había tenido que ver con la posibilidad de transmitir convincentemente los argumentos sobre una "tragedia que tiene un componente emocional muy alto", y porque todas las imágenes que se habían visto hasta el momento en los noticieros eran de lo que pasó después del accidente, y lo que buscaba narrar era cómo se había llegado a semejante situación.

Las cosas, dice Piñeyro, no cambiaron en absoluto desde el accidente, ni desde sus denuncias, ni desde su película. Y así como las tragedias y las franquicias exitosas de Hollywood tienen sus secuelas, *WRZ* también tiene una, a su manera. Sólo que esta vez se trata de un documental: en *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, Piñeyro monta una escenografía con paneles y pantallas para explicar, de frente a la cámara, de cara a los espectadores y con la mayor claridad posible, cómo es que el estado de "desinversión crónica" al que está sometido la aviación en la Argentina sólo puede tratarse de un caso de corrupción; cómo la Fuerza Aérea, que controla la totalidad de la aviación civil, se las ha arreglado, siendo "juez y parte" en cada investigación por accidentes para salir absolutamente indemne; y, fundamentalmente, para volver a alertar sobre el estado de las cosas: si esto sigue así, dice en uno de los programas televisivos a los que se presentó posteriormente al estreno de *WRZ* y del que se exhiben fragmentos en su nueva película, "va a seguir muriendo gente".

Fuerza Aérea Sociedad Anónima está armada a la manera de un documental clandestino: algunos de sus testimonios más escalofriantes fueron obtenidos con una cámara oculta en Ezeiza. Los registros de algunas comunicaciones entre, por ejemplo, un piloto pidiendo pista y un controlador aéreo dan cuenta de fallas tanto de mantenimiento técnico como de capacitación de personal. La reconstrucción, mediante animación digital, del accidente del DC-9 en Fray Bentos, Uruguay, ocurrido en octubre de 1997, no se ahorra las explicaciones técnicas del caso pero fundamentalmente apunta a demostrar que el piloto no es más que el chivo expiatorio de las compañías aéreas y de la fuerza militar que las controla a la hora de explicar los siniestros.

"Después de haber hablado sobre el componente emocional del caso, puede parecer contradictorio que ahora haga un documental", dice Piñeyro a una semana del estreno de su nueva película. "Pero con *WRZ*, me interesaba contar el previo de LAPA, no lo que pasó esa noche, porque eso fue la última gota que rebasó un vaso que se empezó a llenar muchos años antes. Pero creo que este documental también tiene un componente emocional fuerte: uno va a ver ahí tres o cuatro emergencias y sabe que la próxima no va a ser una emergencia, va a ser un accidente." Ninguno de los involucrados en *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* –que probablemente no van a estar muy contentos con lo que la película intenta hacer público– la ha visto todavía. "Muchos se desayunarán con esto el próximo jueves", advierte Piñeyro. Es decir, exactamente siete años después del accidente de LAPA. R

agenda

domingo 27



Centros y periferias

Dentro del ciclo *La ciudad en el cine: centros y periferias*, inaugurado la semana pasada, se proyectan *Tokio-ga*, de Wim Wenders; el corto *New York, N. Y.*, de Raymond Depardon, y *Los amantes de regulares*, de Philippe Garrel. La muestra explora por distintas vías la relación entre el paisaje urbano y su representación cinematográfica demostrando que, desde sus comienzos, el cine se interesó por la confrontación entre el centro y sus periferias.
A las 14.30, 17 y 20.30, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

lunes 28



Pensamiento urbano

Se realiza el *2º Encuentro Internacional de Pensamiento Urbano, Artes, Urbanismo, Literatura y Sociedad.* Estas jornadas se proponen revisar los límites urbanos y las posibilidades de abrir pasajes en escala local y global. El encuentro alentará a la reflexión desde disciplinas y áreas diversas como cine, arquitectura, literatura, arte y otras. Participarán John Berger, David Harvey, Andras Huyssen, Pedro Lemebel, William Mitchell, Fabián Maraccio, Néstor García Canclini, Vivi Tellas y Marcelo Cohen, entre muchos otros.
Más información: www.buenosaires.gov.ar

martes 29



Proyecto Cubo

Inaugura *Proyecto Cubo* con las muestras de Adrián Fortunato, Alejandro Thornton, Claudio Roncoli y Lucila Poisson. Es un espacio de divulgación de artistas contemporáneos jóvenes en el que cuatro seleccionados exponen sus obras en puestas que van variando. Surge a partir de una iniciativa de Pabellón 4 destinada a convocar a autores de calidad, para ayudarlos a insertar su obra en el mercado.
De 16 a 20, en Pabellón 4, Uriarte 1332. **Gratis**

cine

Kim En el ciclo de variaciones del cine asiático podrá verse *La samaritana*, de Kim Ki-duk, realizada el mismo año que la reciente *Hierro 3.*
A las 19, en Cine Club Tea, Aráoz 1460, PB 3. Entrada: $ 5.

música



Orquesta La Orquesta Escuela del Conservatorio de Música de la Ciudad realiza un concierto para el que las obras fueron adaptadas especialmente por su director, Edgar Ferrer. Luego se irán de gira por Hungría (Budapest) y España (Palma de Mallorca).
A las 17, en Iglesia de Pilar, Recoleta. **Gratis**

Canciones En el ciclo de canciones sobre poemas de Wihelm Müller, el dúo de Juan Absatz (en canto) y Lucía Maranca (en piano) recorrerán a lo largo de 24 piezas historias de amor y desamor.
A las 20, en Auditorio San Rafael, Ramallo 2606. **Gratis**

Selva Estrena *La selva interior*, obra musical encargada al compositor Marcelo Toledo, basada en cartas y cuentos de Horacio Quiroga. La obra cuenta con textos de Ezequiel Martínez Estrada, Noé Jitrik y Abelardo Castillo, entre otros.
A las 17, en el Teatro Margarita Xirgu, Chacabuco 875. Entrada: $ 15.

Opera Se presenta por primera vez en Latinoamérica la ópera *Jonny spielt auf*, del compositor austríaco Ernest Krenek, protagonizada por este músico de jazz negro.
A las 17, en el Colón, Tucumán 1171. Entrada: desde $ 5.

Coro El Grupo Vocal de Difusión, que dirige Mariano Moruja, propone versiones que van más allá del virtuosismo interpretativo.
A las 17, en San Idelfonso, Guise 1939. **Gratis**

teatro

Bariloche Siguen las funciones de *Qué noche Bariloche*, con Fabio Alberti y Diego Capusotto. Los creadores de *Todo x dos pesos* y *Una noche en Carlos Paz* siguen presentando su nueva obra.
A las 20.30, en Teatro Lorange 1372. Entrada: desde $ 25.

arte

Pintura Ultima semana para visitar la muestra de pintura de Carlos Alberto Scaramella, *Misteriosos moradores de la calle.* La serie está integrada por vistas aéreas de las distintas calles porteñas con sus perspectivas y sus transeúntes, donde las sombras cobran un papel protagónico.
De 10 a 20, en Galería Holz, Arroyo 862. **Gratis**

cine

Ciudad Dentro de *La ciudad en el cine: centros y periferias* se exhibe *Hierro 3*, de Kim Ki-duk y *Felices juntos*, de Wong Kar-wai.
A las 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

música



Jazz Mariano Otero presenta junto a su orquesta –formada por trece músicos de la escena local– su nuevo disco, *Tres.* Las influencias de Charles Mingus, Gil Evans, Duke Ellington y Dave Holland, entre otros, revelan su pasión por la vanguardia y la tradición del jazz.
A las 21, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entrada: $ 15.

Reggae Dentro del ciclo *Animarse a más. Reggae* se realiza la segunda etapa de la selección de bandas de reggae para participar del festival *Pepsi Music.*
A las 18, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $ 10.

Jazz El grupo Modo Indigo expresa un estilo personal dentro del jazz contemporáneo local. En esta ocasión, el trío será acompañado por un invitado de lujo: el trompetista italiano Claudio Rossi.
A las 21, en Notorious, Callao 966. Entrada: $ 12.

Tambores Siguen las funciones de *La bomba del tiempo*, grupo de tambores formado por algunos percusionistas destacados de nuestro país y dirigidos por Santiago Vázquez. La propuesta incluye una práctica de la improvisación.
A las 20, en Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 5.

etcétera

Invasiones Se realiza la charla debate *Reconquista 2006: El pueblo hace la historia*, a cargo de Ernesto Jauretche. La finalidad es discutir temas pendientes relacionados con las invasiones inglesas.
A las 19.30, en Círculo de la Prensa, Perú 358. **Gratis**

arte

Impakt Termina mañana la muestra *Impakt highlights*, selección de los videos más representativos del *Festival Impakt 2005.* Esta edición del festival, que se desarrolla anualmente en la ciudad holandesa de Utrecht, propone una aventura abierta en el campo de las imágenes y los sonidos.
De 14 a 20.30, Espacio Fundación Telefónica, Arenales 1540. **Gratis**

cine



Amarillo *Perro Amarillo (boceto para un relato)*, de Javier Van de Couter, no se estrena de manera convencional ni comercial, sino como obra independiente. Se trata de los primeros trazos sobre la historia de cuatro chicos que se quedaron solos y deambulan anónimos por la ciudad vacía.
A las 21, en Ciudad Cultural Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 5.

Antonioni Se proyectan *El grito* y *El eclipse*, ambas del director Michelangelo Antonioni.
A las 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

música

Faro En el ciclo *Faro Deslumbra* estarán Pablo Grinjot y la Ludwig Van, y Tomi Lebrero. El objetivo es brindar un espacio a los artistas cuya posibilidad de tocar en vivo se ve afectada.
A las 20.30, Radio Nacional, Maipú 555. **Gratis**

etcétera

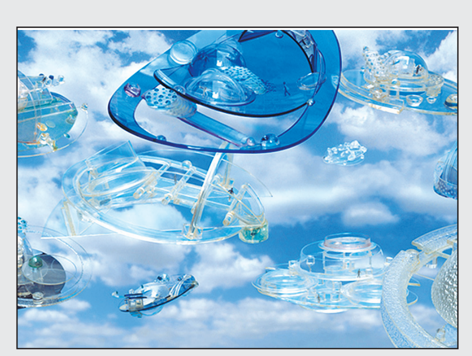
Après En el nuevo ciclo de los martes, *Après*, estará Ezequiel Lodeiro, quien tiene una amplia trayectoria como DJ en la escena local. Pasará lo mejor de sus vinilos de Nu Jazz, Electronic Soul y Broken Beat & House.
A las 20, en Hotel Elevage, Maipú 960. **Gratis**

Conflicto Ricardo Forster y Alejandro Horowicz, desde posiciones encontradas, hechas públicas en los medios en los últimos días, debatirán sobre el conflicto en Medio Oriente.
A las 19.30, en Nicaragua 5565. **Gratis**

Poemas María Inés Aldabur leerá poemas de *El amor - lo sagrado - el arte*, junto con Analía Couceiro y Laura Pons Vidal. Los dibujos de Liliana Maresca atravesarán la oscuridad.
A las 19, en el Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a
radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles 30



Manifiesto MADI

Obra MADI: Proyecto 0660 es la segunda exposición que se realiza para festejar los 60 años del movimiento. Estarán expuestas obras Madí: fotos, relieves con luz, pinturas con marco irregular, esculturas lumínicas y obras con gas de neón, entre otras. Los primeros indicios de la gestación del grupo aparecen con la publicación de la revista *Arturo* (1944), en Buenos Aires, que anuncia manifestaciones del movimiento concreto rioplatense y se presenta como primera revista de artes abstractas.
De 11 a 20, en Fundación Klemm, M. T. de Alvear 626. **Gratis**

jueves 31



Indie rock

Tres bandas indie se reúnen para compartir esta fecha que se propone paliar las dificultades de las bandas para tocar después de Cromañón. Estarán los platenses El Mató a un Policía Motorizado, el trío psicodélico punk Hacia Dos Veranos y los sureños Champions, que estarán presentando su reciente disco, *Para las chicas*. Después de 9 años de trabajo ininterrumpido –y atravesar varias aventuras– los Champions lograron dar forma a su mejor disco hasta la fecha.
A las 20, en Unione e Benevolenza, Perón 1372. Entrada: $ 5.

viernes 1°



Ana Prada de visita

Soy sola es el primer álbum solista de Ana Prada, cantautora uruguaya que también integra el grupo La Otra y que ha trabajado junto a Rubén Rada, Daniel y Jorge Drexler y Fernando Cabrera, entre otros músicos. El disco sugiere un aire de campo y pueden identificarse zambas, milongas, chacareras y valsecitos criollos, pero el contenido temático logra un sonido más bien urbano. Como invitada especial estará Liliana Herrero.
A las 21, en NoAvestruz, Humboldt 1857. Entrada: $ 15.

sábado 2



Olivia Ruiz

El nuevo talento de la escena musical francesa llega a Argentina para presentar su nuevo material fotográfico: *La Femme Chocolat*. La artista logra reunir en este segundo disco una combinación de folk, rock y un crisol de punk catalán. Los catorce títulos, tiernos y violentos, poéticos e impúdicos, cómicos y neutros, muestran a una mujer apasionada, mitad niña, mitad mujer.
A las 21, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: desde $ 20.

---

miércoles 30

arte



Pierri Estrena la muestra *Duilio Pierri Obra 1970-2006*. De una dinastía de artistas, Duilio es hijo del pintor surrealista Orlando Pierri y de la pintora Minerva Deltoe.
De 11 a 20, en Zavaleta Lab, Arroyo 872. **Gratis**

Saperas Inauguró la muestra de pinturas del artista plástico Eduardo Saperas.
De 10.30 a 20, en Galería Praxis Arroyo, Arenales 1311. **Gratis**

Soto Ultimos días para visitar la muestra *Visión en movimiento*, del artista venezolano Jesús Rafael Soto, considerado precursor del arte cinético en los años cincuenta.
De 11 a 19, en Fundación Proa, Pedro de Mendoza 1929. Entrada: $ 3.

Rivera Sigue la muestra de Frida Kahlo y Diego Rivera, dos de los mayores artistas latinoamericanos del siglo XX y protagonistas de una apasionada historia de amor.
De 10 a 21, en el Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 7.

Paisajes Continúa la muestra *Paisajes*, del fotógrafo Eduardo Gil, serie de fotos donde la mirada está suprimida.
De 14 a 21, en el Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

música

Urbano El choque urbano retoma sus funciones de *Fabricando Sonidos*, show integrado por música, teatro, baile y escenas de una historia sencilla e impactante en su desarrollo.
A las 21, en El Cubo, Zelaya 3053. Entrada: desde $ 15.

teatro

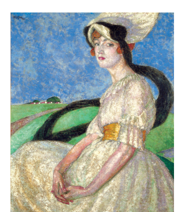
Cuerpo Estrena *Contigo Calipso*, un diluvio de pequeñas ternuras domésticas blandidas contra la conciencia de lo fugaz y lo frágil. La obra constituye un melodrama coreográfico que revela la potencia expresiva del cuerpo.
A las 21, en Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Entrada: $ 10.

etcétera

Comida Dentro del ciclo de cultura culinaria se hablará sobre dos productos gastronómicos: el cacao y el chocolate, consumos de herencia mexicana.
A las 19, en el Rojas, Corrientes 1530. **Gratis**

jueves 31

arte



Guttero Inaugura *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, exposición que busca por primera vez poner en acto y presentar en público la figura de Guttero en su doble dimensión de pintor y protagonista central en el armado del campo cultural y artístico local.
A las 17.30, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. **Gratis**

Remate El Museo Sívori realiza una subasta a cargo del rematador Enrique Scheinsohn. Podrán adquirirse obras de Eduardo Pla, Antonio Seguí, Dino Bruzzone y Aldo Sessa, entre otros.
A las 18.30, en el Museo Sívori, Infanta Isabel 555. **Gratis**

cine

Documentar Dentro del ciclo *Documentar(nos), retrospectivas 2005/2001* se exhiben *Uso mis manos, uso mis ideas*, de Omar Neri, y *La escuelita mapuche*, de Alejandro Malowicki.
A las 15 y 18, en Espacio Tucumán, Suipacha 140. **Gratis**

Paraguay Podrá verse *Estudio para una siesta paraguaya*, de Lía Dansker, dentro del ciclo *Circuito de cine underground*.
A las 21, en Casa Brandon, Luis M. Drago, 236. Entrada: $ 3.

música

Pandolfo Ultima fecha del ciclo de los jueves de agosto, donde Palo Pandolfo y Francisco Bochatón recorren temas clásicos y nuevos.
A las 22, en el Tasso, Defensa 1575. Entrada: $ 15.

teatro

Perro Inauguró el jueves pasado *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, con versión y dirección de Daniel Suárez Marzal. Esta comedia de 1612 refiere la historia de amor entre la condesa de Belflor y su secretario.
A las 20.30, en el Teatro Regio, Córdoba 6056. Entrada: $ 15 y $ 10.

Comic Siguen las funciones de *Comic Stand Up*, con Sebastián Wainraich, Diego Reinhold, Peto Menahem y Martín Rocco.
A las 22.45, en Paseo La Plaza, Corrientes 1640. Entrada: desde $ 20.

viernes 1°

cine

Ciudad Sigue el ciclo *La ciudad en el cine: centros y periferias* con exhibición de *Reyes y reina*, de Arnaud Desplechin. Con Catherine Deneuve, Mathieu Amalric y Emmanuelle Devos.
A las 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

música



Funk Inclanfunk, grupo que lleva más de 6 años representando al nuevo funk latinoamericano, se presentan junto al dj Marcelo Fabián, que presentará temas de última producción, *Beija Flor*.
A las 23, en Niceto, Niceto Vega 5510. Entrada: $ 12.

Puccini Estrena *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, con la actuación de las sopranos Eiko Senda y Patricia Gutiérrez.
A las 21, en el Luna Park, Bouchard y Lavalle. Entradas al 4779-0847.

Tango En el ciclo *Nuevo!* estará la oscuridad urbana de Angela Tullida.
A las 21, en el San Martín, Sarmiento 1551. Entrada: $ 1.

teatro

Baile *Mayumana*, compañía israelí, vuelve con nuevo espectáculo de baile, destreza física, humor y artes escénicas. El nombre está inspirado en la palabra hebrea *meyumanut*, que significa "destreza".
A las 22, en Teatro Gran Rex, Corrientes 853. Entrada: desde $ 20.

Veronese *Espía a una mujer que se mata* es la nueva obra de Daniel Veronese, basada en *Tío Vania* de Chéjov, pero sin trajes teatrales ni ritmos bucólicos en salones familiares.
A las 21, en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 20 y $ 12.

Macocos Siguen las funciones de *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, última obra de Los Macocos.
A las 20, en el San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 15 y $ 10.

etcétera

Vian En el segundo encuentro de la serie de conferencias sobre el autor de *La espuma de los días*, Boris Vian, Claudio Zeiger y Sergio Olguín se suman a la propuesta para hablar de la mítica revista cultural *V de Vian*.
A las 19.30, en la Alianza Francesa, Billinghurst 1923. Entrada: $ 5.

sábado 2

cine

Cielo Empieza un nuevo ciclo de variaciones del cine asiático con la proyección de *Una nube al borde del cielo*, de Tsai Ming-liang.
A las 20, en Cine Club TEA, Aráoz 1460, PB 3. Entrada: $ 5.

Kramer Se proyecta *Route one: USA*, de Robert Kramer, dentro del ciclo *La ciudad en el cine*.
A las 14.30 y 19, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

música

Prada Nueva función de Ana Prada, cantautora uruguaya que presenta su primer disco solista, *Soy sola*. Como invitada estará Georgina Hassan.
A las 22, en No Avestruz, Humboldt 1857. Entrada: $ 15.

teatro

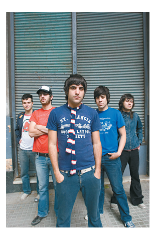
Proyecto Estrena *Proyecto Stefano*, obra de Armando Santos Discépolo, con dirección general de Camilo Parodi. Luego de un año de investigación acerca del género, Parodi arroja una nueva mirada sobre el clásico grotesco de Discépolo.
A las 21, en el Teatro Artefacto, Sarandí 760. Entrada $ 10.

Tiempo *Tanto tiempo* es una obra sobre "lo que quedó atascado detrás de la heladera", de Vera Czemerinski.
A las 19.30, Espacio Teatral ElKafka. Lambaré 866. Entrada: $ 15 y $ 8.

Faso *Burkina Faso*, del autor platense Daniel Dalmaroni, es la vida de una pareja que, sumida en la miseria, decide matar a sus tres hijos y luego suicidarse.
A las 23, en La Tertulia, Gallo 826. Entrada: $ 15 y $ 10.

Cuatro *Vaivenes en escena* son cuatro obras cortas escritas por Julio Chávez y dirigidas por Patricia Molinas.
A las 21, en el Teatro Tadron, Niceto Vega 4802. Entradas: $ 10.

etcétera



Revista *Los Inrockuptibles* festejan sus 10 años en la Argentina con una fiesta donde tocarán los uruguayos Astroboy, los platenses Norma y habrá dj set de Olivia Ruiz, Fabián Dellamónica e invitados sorpresas.
A las 23, en Niceto, Niceto Vega 5510. Entrada: $ 20.

Vientre Paula Lena presenta el espectáculo *Danzas de negro*, donde realiza la danza del vientre, sin coreografías y con improvisación.
A las 19, en Surdespierto, Thames 1344. Entrada: $ 15.

VIVA VEGAS



A medio camino entre la intensidad de Enrique Bumbury y la ductilidad de Andrés Calamaro, Nacho Vegas es la gran revelación del rock independiente español. Cantante de bar apasionado y narrador, trágico y entusiasta a la vez, su tercer disco solista, *Desaparezca aquí*, acaba de ser editado en la Argentina y merece una presentación en sociedad.

POR MAURO LIBERTELLA

Quienes escucharon a Nacho Vegas en su primer disco cantar "escogí la enfermedad y escogí el frío" entendieron que estaban frente a un artista oscuro y visceral escondido bajo la fachada engañosa de la canción de amor. Con el tiempo, sus siguientes discos fueron armando una constelación extraña pero absolutamente necesaria y, con sólo tres álbumes solistas, Nacho Vegas logró devolverle al rock español algo que hace tiempo parecía haber perdido.

Pero Nacho Vegas no es sólo un gran músico. Durante los últimos quince años se ha dedicado a arrojar tajantes esquirlas al anquilosado underground que había dejado la España de los '80. Primero con su banda debut, Eliminator Jr., y un poco después, ya entrados los noventa, como líder de Manta Ray. Vegas parece ser de aquellos artistas que estuvieron en el momento justo en el lugar indicado. La década del '90 hizo temblar el suelo sobre el cual la cultura indie rock española estaba cómodamente dormida, y algunos grupos como Los Planetas, Australian Blonde y Penélope Trip armaron el rompecabezas de una escena en donde Nacho Vegas se supo mover con elegancia. Pero después de una década excesiva y opulenta, el milenio cortejaba su fin y Vegas tomó la decisión luminosa de probar como solista. Sobre eso diría: "Cuando tomé la decisión de dejar Manta Ray para hacer el primer disco estaba escuchando el *Blonde on Blonde* de Bob Dylan. Estaba así, con los auriculares a la noche en la cama, y simplemente lo decidí".

Entonces llegó *Actos inexplicables* y los primeros fanáticos contuvieron el aliento. Algo estaba pasando. El primer disco lo muestra tanteando en lo sinfónico y los excesos de orquestación, pero también desnudo en toda su rudeza, en su salvaje precariedad. Allí se inicia una infinita cadena de aparentes contradicciones que marcan y definen el estilo de Vegas: el minimalismo en el pulmón de la megalomanía, el manejo acústico de una guitarra suciamente distorsionada, el juego de luces y sombras que lo convierte en un maestro del claroscuro. Quizá por eso su máximo logro sea haber fabricado un puñado de canciones raras y complejas pero siempre amables y peligrosamente adictivas. Como letrista, Nacho Vegas es un disparador de sentido, pero también es un gran narrador. Lo avala su formación literaria –estudió Filología española–, y está marcado por una extraña obsesión por Bret Easton Ellis, autor de *American Psycho* (El fanatismo llevó a Vegas a prologar el último libro de Ellis y a presentar la última novela del autor americano en Madrid hace algunos meses).

Muchos dijeron que el disco debut de Vegas era la primera pincelada de un tapiz incierto, estructurado como viaje de ida hacia un lugar cualquiera. El segundo disco, el doble *Cajas de música difíciles de parar*, lo confirmó. Se trataba ya de un artista voluntariamente arrojado en el ojo de un huracán de canciones, en una búsqueda lunática por atrapar el hecho estético. El resultado es un disco doble de lenta degustación como testamento y epitafio de aquellos años anfetamínicos. Una experiencia quizá comparable con la de Andrés Calamaro en *Honestidad brutal*. Es como si el camino que un músico hace en una década, Vegas lo hubiera recorrido en sólo tres años. Y allí están, como en un calidoscopio que conjuga y desfigura, todas las influencias de Nacho Vegas: la lírica opaca y ensimismada de Leonard Cohen, la épica trascendental de las sombras de Nick Cave, el susurro autobiográfico en voz baja de Nick Drake, la escisión del abismo entre literatura y canción de Bob Dylan y, más acá en el tiempo, los grupos de la escena norteamericana del New Folk como Smog o Will Oldham, pero también el último Johnny Cash.

El último salto al abismo de Nacho Vegas fue *Desaparezca aquí*, su tercer y mejor disco, que por estos días se edita en Argentina. Son diez canciones refinadas y expresivas, como la gran "El hombre que casi conoció a Michi Panero", "Maravillas de la condición humana" o "La noche más larga del año", pero también de una claustrofóbica furia eléctrica, como en la épica "Ella me confundió con otra persona". La banda de Vegas, Las esferas invisibles, suena muy bien aquí, y no es imprudente acercarlos a los Bad Seeds de Nick Cave en alguno de los últimos discos del australiano, sobre todo en *No more shall we part*. La tapa de *Desaparezca aquí* también nos dice mucho: un primer plano de un hombre entrando en sus treinta años, con la cara mitad iluminada, mitad perdida en la negrura. Quizás esa sea la imagen más elocuente de Nacho Vegas, un músico que ha quemado las barcas por la música y que ahora no nos deja más opción que esperar de él grandes discos. En los próximos meses aparecerá un álbum suyo junto a Enrique Bunbury, el doble *El tiempo de las cerezas*, una colaboración que ya había sido anticipada en *Freak Show*, el último disco del ex Héroe del Silencio, un registro de una gira circense y con amigos –a lo Rolling Thunder Review de Dylan–, de la que Nacho participó y en la que incluso registró un tema propio: "Gang bang". A dúo con Bumbury, Vegas probará decir lo suyo en las salas del mainstream y las multinacionales, un fuego en el que hemos visto a muchos quemarse. Veremos.

Por lo pronto su extraña prédica, diseminada en un puñado de canciones raras y sumamente actuales —porque Vegas no es un revival, es sin dudas algo nuevo—, empezará a desparramarse tímidamente por estas costas con la flamante aunque tardía edición local de *Desaparezca aquí*. Cuando su voz suene un poco más fuerte e inunde nuestras radios, esperemos que Nacho Vegas siga tan afinado y tan ásperamente desafinado como hasta ahora.

CANSADOS, CON HIJOS

El éxito de *Casados con hijos* es tan inusitado que carece, todavía, de explicación: el creciente rating de sus repeticiones prácticamente impuso el regreso de su elenco para una segunda temporada. Como los Campanelli, los Benvenuto y los Roldán, los Argento curiosamente son una familia *unita*.

POR CLAUDIO ZEIGER

El humor "para toda la familia", en la cultura popular argentina, suele estar asociada a los contenidos y valores más conservadores y retrógrados. La defensa de la pseudo inocencia del barrio, los buenos sentimientos de la gente sencilla, el refugio del hogar frente a los pecados del mundo de la calle. El sencillismo imperaba en los años '70, en telenovelas y telecomedias. Se trataba de mantener junto lo que Dios hizo para estar junto, y llegar siempre al matrimonio por la vía del altar. En *Los Campanelli*, por ejemplo, la familia era tana, unita, célula básica de la sociedad, y aunque había lugar para la rencilla y las peleas internas, todo se arreglaba en la mesa del domingo al mediodía, alrededor de la pasta amasada por las mujeres y bajo la autoridad del patriarca, quien, para llamar a los díscolos a silencio, los acallaba amenazando que no quería oír "ni el volido de una mosca".

A pesar de tener una enorme cocina en la que transcurre gran parte de la acción, en casa de los Argento no se cocina, no se amasa. El ícono no es el palo de amasar sino los imanes que sirven para pegar a la heladera los stickers del delivery que alimentan a la familia con exceso de hidratos de carbono. Si bien la "tanada" no le es ajena a la sitcom *Casados con hijos*, de origen norteamericano (humor de y para toda la familia, con un éxito notable en su regreso a la pantalla después del extraño fenómeno de las repeticiones), los signos de cambio de época son elocuentes. Donde había autoridad vertical hay disgregación, horizontalidad y cinismo. Las cosas –las peores cosas– se dicen en la cara, y la misoginia y el cretinismo se ejercen abiertamente. Los Argento quizá sean tan retrógrados y conservadores como los Campanelli pero –hay que decirlo– la franqueza en gran medida los redime.

Para Florencia Peña, que nuevamente hace dupla con Guillermo Francella, los Argento "representan cierta liberación familiar, hacen y dicen cosas que normalmente no se dicen, no porque no se piensen sino porque socialmente no está bien visto". Ella cree que el programa no debería agotarse en la comedia, sostiene que se tocan temas importantes, nada livianos, como "la incomunicación familiar, la distancia entre el deseo y la realidad. Muchas veces se confunde el humor popular con la trivialidad".

Así las cosas, *Casados con hijos* vendría a ser la puesta en escena de una familia sin paredes, sin secretos duraderos, sin recovecos, la vida de una familia que transcurre contra el fondo de un decorado plano donde todo se dice, o se termina confesando, a los gritos. Una familia que se asume: *sí, somos horribles ¿y qué?* Y así, curiosamente, siguen juntos. Porque más allá de la explicación seriada (mantener inalteradas las condiciones que ponen a funcionar la máquina de la sitcom), ¿cuál es la verdadera razón por la que esos cuatro seres, padre, madre, hijo e hija siguen juntos, si ni siquiera queda muy claro que se quieren, pero sí queda claro que se hacen tremendamente infelices unos a otros o, como señalaba Florencia, viven en el peor desajuste entre deseo y realidad?

Quizá sea cierto neoconservadurismo de la familia moderna, donde los hijos, lejos de reivindicar la salida del hogar, se eternizan en sus cuartos adolescentes, aferrados a sus celulares. Y los padres giran en el vacío, mascullando sus frustraciones, sintiendo la puntada de rebeldía que no ven aflorar en sus hijos. Los Argento sacan a la luz todo el resentimiento que los carcome y sin embargo son terriblemente graciosos y hacen reír a las piedras. ¿Será porque el cinismo nos ha blindado del todo o porque los actores no nos permiten entrever el hueso de la verdad de tan graciosos, de tan buenos que son? Porque que son buenos, qué duda cabe. ¿Qué decir de Francella, no sólo el gran cómico argentino sino uno de los mejores actores de la actualidad, capaz de hacernos creer que la improvisación, en su caso, no es parte de su profesionalismo? ¿Y de Florencia, que convierte en verdad eso del primer mandato del cómico: "serás gracioso o no serás nada"? ¿Y de los hermanos Lopilato, Luisana y Darío, trabajando el filoso borde entre ficción y realidad, y parodiando, quizás involuntariamente, el cool de los clanes televisivos que se toman *tan* en serio, autocelebrándose la disfuncionalidad?

Y detrás del humor, o en las entrelíneas del humor, a pesar de todo y como si el tiempo no hubiera pasado, la familia sigue unita. A pesar de no ser la misma y un día, como la cultura popular televisiva, estalle en pedazos, sigue unita, aunque sea alrededor de una mesa vacía y una heladera donde sólo quedan los restos de las bandejitas de la rotisería. Y entonces, más allá de las rigideces de los formatos de las sitcoms (tan poco argentas las sitcoms, ¿no?) habrá que preguntarse, papucho, mamucha, por qué siguen juntos, por qué nos hacen reír tanto. Ⓡ

Plástica
La luz artificial como herramienta artística

2



S E M I R A Y N O S E T

Matilde Marín, Stella Maris y Karina Peisajovich ofrecen con *Iluminaciones* una muestra que indaga y trabaja con el más evanescente y noble de los materiales: la luz.

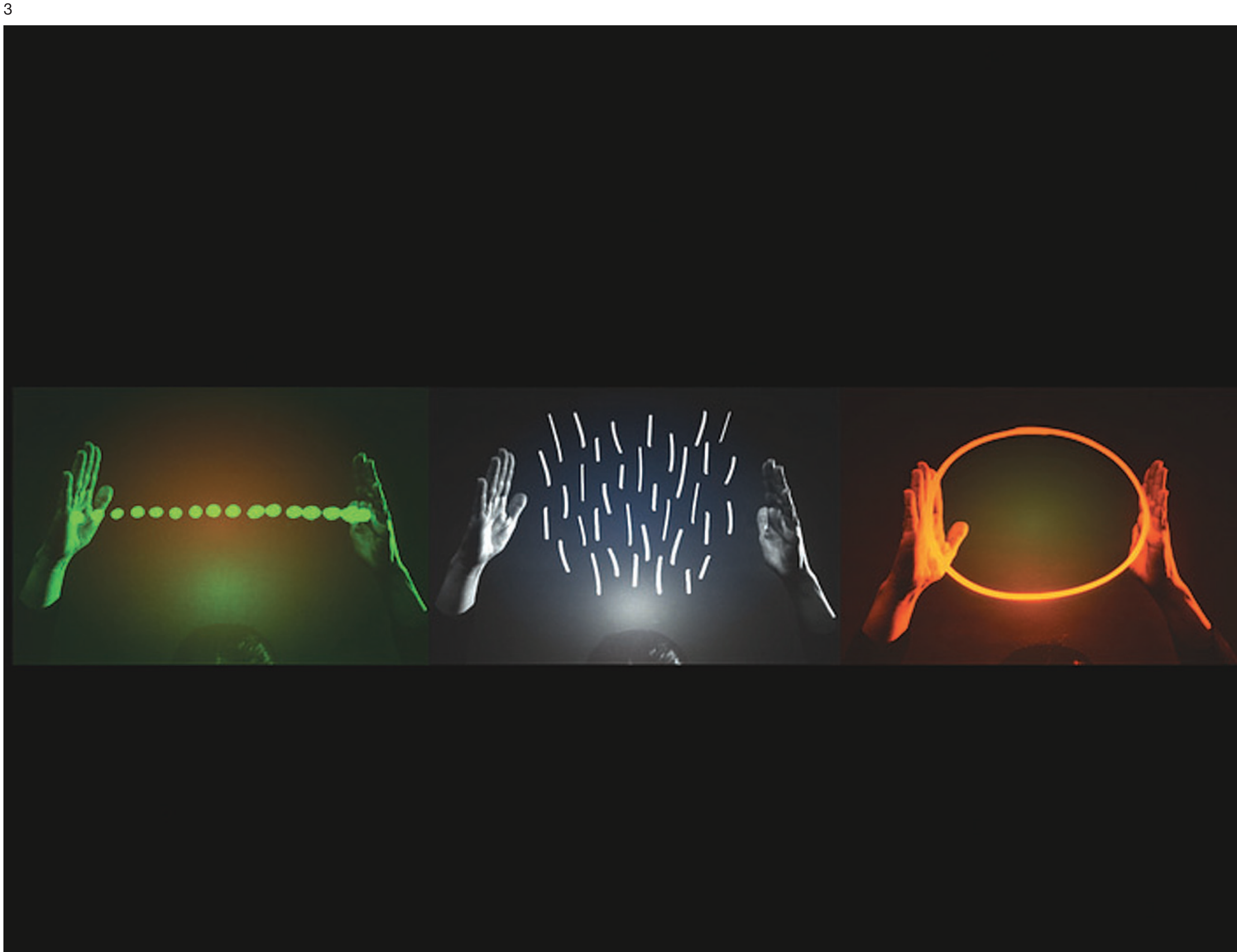
1



POR SANTIAGO RIAL UNGARO

El "Fiat lux" no es un viejo modelo de la marca italiana de autos, sino una invocación a la creación primigenia y a su dependencia del surgimiento de la luz. Aunque trabajen desde tres perspectivas diferentes, Matilde Marín, Stella Maris y Karina Peisajovich han logrado configurar en *Iluminaciones* una atmósfera fluctuante, agradable y por momentos también inquietante. Si la luz, la sombra, el espacio y el tiempo nos recuerdan que nuestras certezas, nuestra fe perceptual son evanescentes es en esa fragilidad donde reside la magia de esta exposición curada por Victoria Verlichak. Siendo que en este caso estas iluminaciones provienen de la luz artificial, llegar 10 minutos temprano al Malba (donde la muestra estará abierta hasta el 2 de octubre) implica ver el espacio que servirá como soporte para estas obras: una pequeña camarita de video escondida en una columna, un par de decenas de focos de luz, una pantalla y un par de cuartos vacíos no dicen nada por sí mismos. El "Fiat lux" aquí lo genera la gente del mantenimiento: es el *play* del interruptor general. *Juegos iniciales* es, justamente, el DVD de Matilde Marín (1948) que da la bienvenida al visitante. Esta obra continúa la línea de investigación de su serie *Las manos*, iniciada en el 2002. *Juegos de manos* ganó en 2002 el Premio al Mejor Video del Año de la Asociación de Críticos de la Argentina (en 1992, Marín ya había ganado el Premio Iones de Platino a las Artes Visuales). Allí la artista captaba los gestos de sus manos recreando antiguos juegos infantiles. Si las posiciones de las manos (conocidas en el yoga como *mudras*) tienen la capacidad de cambiar el magnetismo del cuerpo humano, a Marín





3

1
Stella Maris
LED-A, 2006
Instalación interactiva, led, espejos, webcam, proyector
www.led-a.com.ar

2
Karina Peisajovich
Todas las imágenes del mundo, 2006
(en colaboración con Ulises Conti)

3
Matilde Marín
Juegos iniciales, 2006
dvd, 4 minutos

TOCA

le alcanza con mostrar un par de manos abiertas y ubicar en el espacio que las separa algunas simples figuras geométricas (una esfera, una espiral, una cadena de espirales que parecería de ADN) y algunas formas luminosas para generar una sensación cálida, táctil, sugestiva. Se diría que son sus manos las que dibujan en el aire estas etéreas esculturas, pero el carácter lúdico que caracteriza la obra de Marín permite cualquier tipo de interpretación. En consonancia con el sonido de este video (a cargo de Nicolás Diab) *Todas las imágenes del mundo* es el nombre de esta instalación de Karina Peisajovich, realizada en conjunto con el compositor Ulises Conti, quien se inspiró espontáneamente en su obra para escribir una pieza musical ambiental al estilo Brian Eno. A partir de un campo de color gris y una serie de dispositivos que incluyen filtros de color y un regulador de energía, lo que logra Peisajovich en esta instalación es generar una atmósfera neblinosa en la que la luz nace de las sombras.

Ambientada por una pieza circular de Conti que apenas dura 2 minutos y que suena en una cinta sinfín, esta atmósfera va cambiando imperceptiblemente junto con nuestra percepción del espacio y de la arquitectura de la sala. El efecto es hipnótico, y este "paisajovich" bien puede hacernos perder la noción del tiempo. No es casual que, en el 2003, Ulises Conti haya titulado su excelente primer disco *Iluminaciones*. Este año, Peisajovich expuso sus instalaciones lumínicas en Braga Menéndez, mostrando los frutos de una búsqueda poco habitual para el medio.

Interactuando con estas dos muestras, "LED-A" es la propuesta interactiva de Stella Maris. Su instalación gira en torno de un mínimo LED (acrónimo inglés de Light-Emitting Diode, diodo emisor de luz), dispositivo que emite una luz policromática que rueda lentamente. Ubicado en una columna y adornado como un pequeño y atractivo tesoro, el LED irradia reflejos multicolores, simultáneamente captados por una mínima cámara de video, que capta la imagen del espectador que se acerca, con curiosidad, a mirarlo. Basta pasar a la otra sala (en el medio de las salas dedicadas a Maris y Peisajovich) para verse, con un delay de apenas unos segundos, en una pantalla. El juego de reflejos de Stella Maris no termina ahí. En palabras de la curadora: "Stella Maris ofrece una celebridad instantánea a todos los que se asoman, ya que los rostros y los cambiantes colores son transmitidos y proyectados, en tiempo real, en una gran pantalla y en el circuito virtual en *www.led-a.com.ar*".Jugando con el mito de Narciso, que mirando la superficie de un estanque se enamoró de propio reflejo, Stella Maris es el reflejo de Sergio Avello, un artista cuya obra gira en torno de la luz, la pintura, la música, el diseño y la moda. Avello se mira a sí mismo como mujer (otro seudónimo suyo es Avelove) a la vez que nos instiga a mirar, mirarnos y jugar con la liquidez de las aguas digitales, esas nuevas aguas tan proclives al narcisismo, en las que, de tantos mirarnos a nosotros mismos, también nos podemos llegar a ahogar. O no. Porque en definitiva, el desdoblamiento de nuestras imágenes y el mosaico de sensaciones de estas iluminaciones artificiales nos llevan a volver a ver de otra forma ese sol y esa luz natural que, en pleno invierno, hizo que la temperatura alcanzara los 27 grados.

Hasta el 2 de octubre en Sala Contemporáneo del Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415.

INEVITABLES

saliradar@pagina12.com.ar

teatro



Mendiolaza

El grupo Krapp volvió de su gira internacional y re-estrena este drama coreográfico, inspirado en imágenes de pueblos serranos. La obra intenta mostrar la idea poética y devastadora de estas imágenes donde la trama se fractura bajo un despliegue físico intenso, feroz, que la convierte en una suerte de movimiento perpetuo. Retratos de soledad, corrupción y miseria asoman en las distintas unidades de la puesta, donde los personajes se deterioran paso a paso. Con idea y dirección de Luciana Acuña y Luis Biasotto.

Los viernes a las 23.30 en El Portón de Sánchez, S. de Bustamante 1034. Entrada: $15.

Espía a una mujer que se mata

Usando la vieja escenografía de la obra *Mujeres soñaron caballos* —quitando elementos hasta llegar a la expresión mínima—, Daniel Veronese dirige una particular versión de *Tio Vania* de Chéjov que se apoya en cuestiones de orden universal: el alcohol, el amor por la naturaleza y la búsqueda de la verdad a través del arte. Con producción de la actriz española Blanca Portillo.

Los viernes y sábados a las 21 y los domingos a las 20 en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada $20, estudiantes y jubilados $12.

música



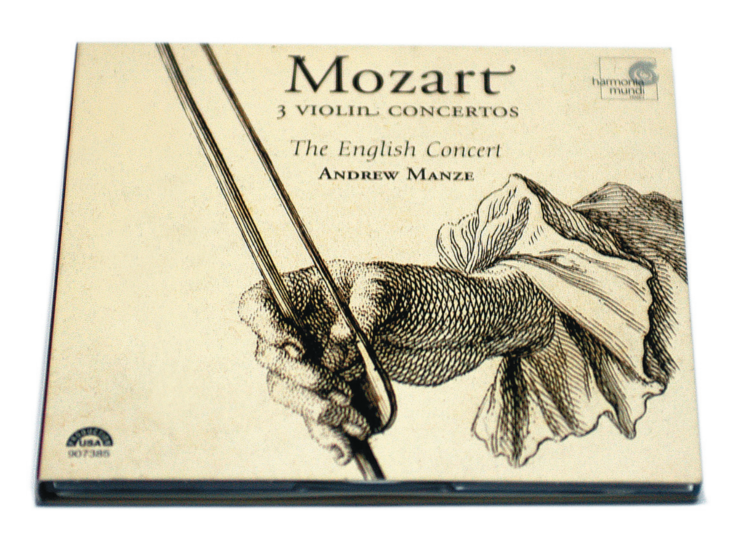
The Eraser

Cuando le avisó oficialmente al mundo del rock que tenía listo su primer álbum solista, Thom Yorke advirtió que no quería escuchar la palabra "solista". Simplemente sucedía que, antes del esperado nuevo disco de Radiohead, necesitaba sacarse de encima este *Kid B*. Con el productor Nigel Godrich como gran aliado, *The Eraser* es como un disco de Radiohead sin las guitarras de Jonny Greenwood, que apenas aparece tocando el piano en el tema que bautiza el disco. Párrafo aparte para el despliegue de la edición local, a cargo del sello independiente Sum Records.

En el parque

Después de tres años sin dar señales de vida, el quinteto marplatense Altocamet acaba de editar un EP con seis temas instrumentales, grabados durante el verano pasado en La Feliz. Un material que pasó a las manos de Leonardo Ramella, que se desempeña musicalmente bajo el seudónimo de Emisor, que trabajó en la posproducción digital y realizó la mezcla. El resultado es un disco con atmósfera post-rock y diversas influencias, que van del dub a la psicodelia dark.

ESCUCHÁ HOY: CUATRO ANIVERSARIOS POR DIEGO FISCHERMAN



El arte de la tensión

Siempre elegante y aparentemente sin conflictos, la música de Mozart esconde turbulencias geniales. A 250 años de su nacimiento, aparece una versión extraordinaria de tres de sus obras menos tenidas en cuenta.

Si el arte se juega en la distancia que existe entre la convención y la obra, en pocos casos esa diferencia es tan intensa y, a la vez, está tan enmascarada como en la música de Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilo (conocido como Wolfgang Amadeus) Mozart. Nada en sus composiciones declama la vanguardia ni las rupturas estilísticas. Todo parece ser, la mayoría de las veces, amable, elegante y sin conflicto. Y, sin embargo, no hay prácticamente pasaje alguno en que todo transcurra exactamente como dictan las normas de la época y en que las disonancias no generen una tensión extrema. Tensión que es, a la vez, esquiva porque nunca se sabe exactamente de dónde viene ni qué es lo que la ha producido. Dentro del universo mozartiano, las arias para soprano de misas y óperas y algunos movimientos lentos de conciertos para instrumentos solistas y orquesta ocupan, en ese sentido, un lugar privilegiado. Y entre ellos, el segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta K. 216* es, sin duda, uno de los más bellos e intensos en lo expresivo. La reciente versión de Andrew Manze, como solista y director de The English Concert, es absolutamente paralizante. El tono contenido, el color del instrumento —con cuerdas de tripa y afinado un poco menos de medio tono más grave que lo habitual en la actualidad, tal como se acostumbraba hacia fines del siglo XVIII—, el fraseo detallado al extremo, la precisión en las apoyaturas y la interacción y el balance con la orquesta de instrumentos originales ponen a este disco, que completan los conciertos *K. 218* y *K. 219*, entre los mejores del año.

Mozart. *3 Violin Concertos*. The English Concert. Andrew Manze (Harmonia Mundi)



El grano de la voz

Canciones. Pequeños ensayos acerca de la poesía, la traducción y la comunicación. Un gran cantante, un pianista notable y un compositor que murió loco hace 150 años.

El musicólogo Gerald Abraham asegura que el género romántico por excelencia es la canción de cámara, hasta el punto de que la mayoría de las piezas para piano compuestas en la misma época no son otra cosa que *canciones sin palabras*. George Steiner habla de estas canciones (*lieder*, en la tradición alemana) como fenómenos de traducción. Y Roland Barthes las utilizó alguna vez para teorizar acerca del "grano de la voz", trasladando un concepto de la fotografía al del canto —y despotricando, de paso, contra Dietrich Fischer-Dieskau, uno de los grandes cantantes de todos los tiempos que, vaya a saberse por qué (lo explica pero no se entiende), no le gustaba—. Precisamente uno de los discípulos de Fischer Dieskau, el notable barítono Matthias Goerne, es quien más se ha acercado a ese ideal de comunicación de la intimidad que persiguen estas pequeñas obras maestras escritas por autores como Schubert y Schumann. "Stirb, Lieb' und Freud" (adiós, amor y alegría), la segunda de las doce canciones sobre poemas de Justinus Kerner que componen el *Op. 35* de Robert Schumann, encierra tal vez mejor que ninguna otra ese misterio; ese temblor que se produce cuando la máxima sencillez alcanza la mayor complejidad de expresión y el máximo poder. Y Goerne, acompañado por el excelente pianista Eric Schneider, logra allí acercarse a eso que, a falta de palabras mejores, podría llamarse *la esencia*. El resto del disco —todo el ciclo *Op. 35* y los Liederkreis *Op. 39*— no le va en saga.

Schumann. *Liederkreis, Op. 39* y *12 Gedichte Op, 35*. Matthias Goerne (Decca)

video



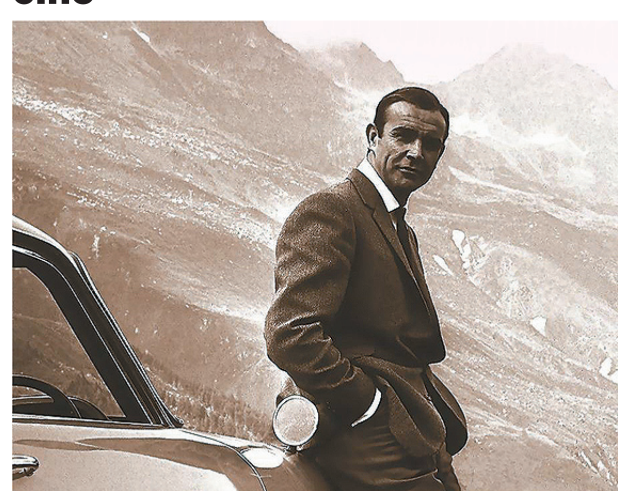
Acción mutante

El primer largometraje como director de Alex de la Iglesia, de 1993, se había visto por acá en un par de ciclos pero jamás había tenido un estreno comercial. Sigue sin tenerlo, pero al menos acaba de llegar formalmente al dvd para hacerle justicia. Producido por El Deseo, la compañía de Pedro Almodóvar y su hermano, con guión del director y de su colaborador habitual Jorge Guerricaechevarría, De la Iglesia concibió una comedia de ciencia ficción clase B. Esto es, la historia de un grupo terrorista formado por mutantes, un plan de secuestro y un destino improbable: un planeta minero llamado "Axturias". Con actuaciones de Antonio Resines, Alex Angulo y un joven Santiago Segura.

El diablo a las 4

Una de esas películas encantadoramente malas que no pueden dejar de verse: por su tema, por la perspectiva que le han puesto los años al tratamiento que le dio Hollywood, y por la conjunción de dos superestrellas de su época como eran Spencer Tracy y Frank Sinatra. El primero, como un cura misionero a cargo de un montón de niños leprosos en una remota isla en la Polinesia; el cantante, como el cabecilla de un trío de convictos que acaba de fugarse de una prisión tahitiana. Al cóctel se suma un volcán en erupción y una increíble historia de fe y redención. Impecable la edición en dvd.

cine



James Bond x 2

El agente 007 al servicio secreto de Su Majestad es el encargado de dar fin al ciclo ¡Espías!, que tuvo lugar a lo largo de todo el mes en el cine del museo de Eduardo Costantini. El sábado se verá, en fílmico por primera vez en años en la Argentina, *El satánico Dr. No*, primera incursión cinematográfica del personaje, interpretado, por supuesto, por Sean Connery, y con la *chica Bond* favorita de muchos de sus fanáticos: Ursula Andress. El domingo será el turno de *Nunca digas nunca jamás*, también con Connery pero a modo de regreso, cuando la saga ya estaba en manos de Roger Moore, y con otra *Bond-girl* que era todo un descubrimiento: Kim Basinger tres años antes de *9 semanas y media*.
Sábado 2 a la 0.30 y domingo 3 a las 22.30 en el Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415.

Manderlay

Finalmente llega la continuación de ese film amado y odiado por partes iguales que fue *Dogville*, la primera parte de la "trilogía sobre Norteamérica" del danés Lars von Trier. Esta vez, con Bryce Dallas Howard (la actriz de *La aldea*; la hija del director Ron Howard) en el papel que encarnó originalmente Nicole Kidman, y la acción trasladada a las plantaciones con esclavos de Alabama, en los '30, pero manteniendo la misma puesta escenográfica de la primera película.

televisión

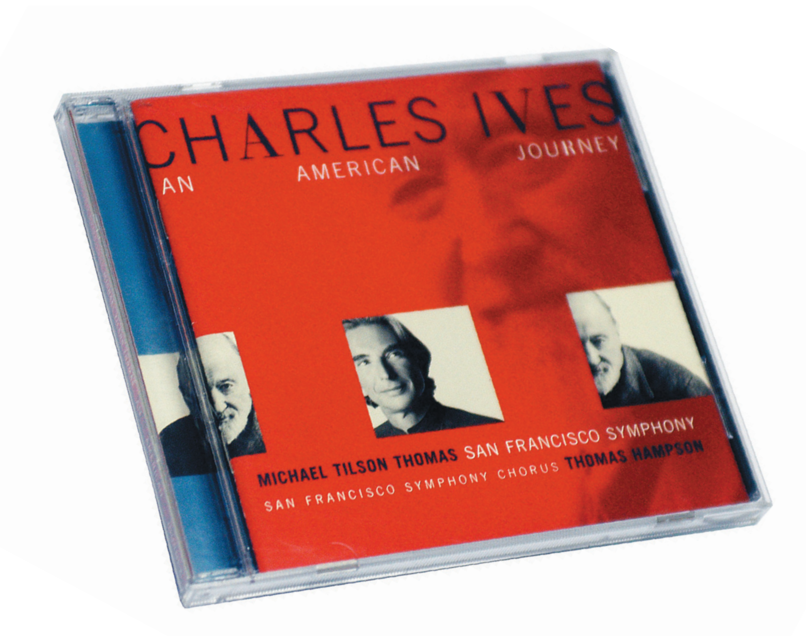


Sam Peckinpah x 2

Termina el Mes del Western en Retro, y lo hace con dos obras mayores del director de *Perros de paja*: primero *Mayor Dundee* (que acá también se conoció como *Juramento de venganza*), las violentas aventuras del militar interpretado por Charlton Heston, quien, durante la guerra civil, decide desobedecer a sus superiores para ir cruzar la frontera en busca del jefe apache Sierra Charriba. Como cierre definitivo, el superclásico *La pandilla salvaje*: William Holden, Ben Johnson, Robert Ryan, Ernest Borgnine y Warren Oates, entre otros, batiéndose a sangre y fuego y en cámara lenta (en lo que ya constituye una secuencia legendaria de la historia del cine) en un pequeño pueblo texano a principios del siglo XX. Un par imperdible.
Mayor Dundee *el lunes 28 y* La pandilla... *el jueves 31, a las 22 por Retro.*

¿Quién tira de la manta?

Dos miniseries policiales producidas por esa cantera inagotable que es la BBC. La primera, una historia de testigos en peligro y una trama de narcolavado de dinero. La otra, protagonizada por Martin Shaw, uno de *Los profesionales*, sobre los oscuros intereses resguardados por una suerte de sociedad secreta de religiosos y profesores de una universidad en la costa este inglesa.
Del lunes 18 al jueves 31 a las 15 por I.Sat.



Pregunta en Nueva York

Tres ideas musicales distintas, independientes entre sí y simultáneas. Ese es el principio del que partió Charles Ives para componer, hace 100 años, una de las obras más inquietantes de la historia.

La historia de la música durante el siglo XIX puede ser leída como la progresiva conciencia acerca de la manera en que los procedimientos *marcan* a los materiales. Las recapitulaciones, nunca textuales del todo —nada es igual cuando vuelve— fueron cargándose cada vez con mayor significado, durante todo el clasicismo/romanticismo. La cercanía de unos materiales musicales con otros, el paso por determinadas tonalidades, las variaciones progresivas, no podían no dejar cicatrices. Charles Ives, un vendedor de seguros que tuvo su oficina en lo que mucho después fue el agujero que dejó el 11 de septiembre y que compuso música de una originalidad apabullante, hizo un experimento pequeño y revolucionario. Compuso una obra en que coinciden tres unidades musicales independientes y claramente identificables, desde lo temático y lo tímbrico. Un grupo de cuerdas, casi sin pulso rítmico, una trompeta que entra siete veces y una serie de frases cromáticas en un grupo de maderas, con texturas sumamente contrapuntísticas, que progresivamente se hacen más veloces y disonantes, se mueven cada una a su propia velocidad y, sobre todo, funcionan como rectas alabeadas. No sólo no se tocan sino que jamás podrían hacerlo: transcurren en distintos planos. La obra tiene todavía hoy, cien años después de su composición, un altísimo poder inquietante. Y el director Michael Tilson Thomas, que ya la había incluido en un disco junto a una versión revisada en 1930, a su obra melliza, *Central Park in the Dark*, y a la *Sinfonía New England Holidays* (Sony SK 42381), volvió ahora a registrarla en un disco extraño y seductor, en el que alterna con canciones de juventud, himnos, algunas piezas *country* recopiladas por el musicólogo Alan Lomax, *Three Places in New England* y la fuga de la *Sinfonía Nº 4*.

Charles Ives: *An American Journey*. San Francisco Symphony. Dir.: Michael Tilson Thomas (RCA Victor)

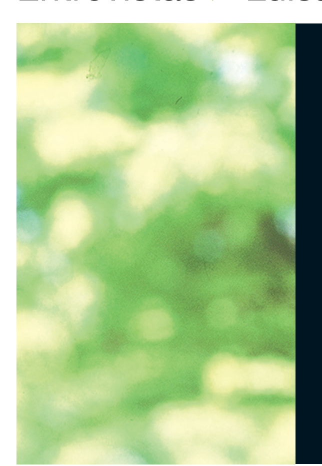


Mala junta

Hace 80 años, el violinista Julio De Caro dio forma a uno de los mejores grupos del tango; el sexteto en el que, además de su hermano Francisco, estaban Láurenz y Mafia en bandoneones.

El sexteto ya existía. Pero cuando se fue uno de los bandoneonistas, Luis Petrucelli, y, junto a Pedro Mafia empezó a tocar Pedro Láurenz, nació la pareja que, como el yin y el yang del tango, marcarían hasta hoy las grandes líneas estilísticas en ese instrumento. Con los hermanos Francisco, Julio y Emilio De Caro en piano y violines respectivamente, y, como contrabajista, Enrique Kraus, que había reemplazado al recientemente fallecido Ruperto Thompson, en contrabajo, el grupo tuvo tanto éxito que, en 1926, la RCA Victor le ofreció lo que a nadie: un contrato de exclusividad. La osadía rítmica, arreglos de gran sofisticación que, como en "Guardia vieja", podían jugar con las tesituras más graves de cada instrumento, o que podían deleitarse en las rupturas del tempo por parte del piano o en los intrincados contrapuntos de violines y bandoneones y, por supuesto, el timbre característico del instrumento que a partir de 1925 De Caro incorporó como propio: un violín al que se había adosado un pabellón cónico y al que llamaban violín corneta. Entre 1926 y 1928, este sexteto realizó una serie de grabaciones para la RCA, con varios temas que se convertirían en clásicos, como "Mala junta" —compuesto por De Caro y Láurenz en 1927— o "El monito". Como sucede con otros discos de tango, el mismo contenido puede aparecer con distintas tapas y, con títulos iguales, pueden encontrarse los contenidos más disímiles. Más allá de la tapa y el título (en algunas disquerías se consigue un CD con una caricatura de Sábat en la tapa, que pertenece a una colección publicada con motivo del centenario de la RCA) lo que hay que buscar, entonces, es que se trate de las grabaciones para ese sello ya que años después, con una orquesta mucho más grande, grabó para otras compañías una serie de tangos con arreglos casi siempre grandilocuentes e invariablemente olvidables.

Julio De Caro. (RCA)



HABLAR*EN*LENGUAS

La autora de *Son cuentos chinos* y *Urracas* es conocida como escritora y poeta, pero vivió muchas otras vidas: abogada, viajera, trabajó en China y Japón, en agencias de noticias y hasta montó óperas. Ahora la editorial local Leviatán va a publicar su nuevo libro de poemas, *Inclinaciones*, y acaba de terminar una novela. Además, habla de distintos exilios, de ser ciudadana de París, de su relación con Alejandra Pizarnik y de su trabajo injustamente envidiado: ser guía en el Centro Pompidou.

POR MARÍA MORENO

Luisa Futoransky ha vuelto al país con dos noticias. No es una mala y una buena como en los chistes, sino dos buenas. La editorial Leviatán, a cargo de Claudia Schvartz, va a editar su libro de poesía *Inclinaciones* y en los archivos de su PC hay una novela inédita que se llama *Formosas*, una saga familiar en diáspora donde la protagonista se divide en mujeres de diversas edades: Luz Divina, Mirtilia y Lagor (¿por "gorda"?). Luego de diversas novelas como *Son cuentos chinos* (1983), *De pe a Pa* (1986) y *Urraca* (1992) y libros de poemas como *Trago Fuerte* (1963), *Babel Babel* (1968), *Partir digo* (1982), *La sanguina* (1987) y *Cortezas y Fulgores* (1997), ha encarado la gran "luisada" totalizadora, la ficción de sí en ramos generales. "Le puse *Formosas* por eso de 'Moza tan *fermosa*/ non vi en la frontera/ como una vaquera de la Finojosa...' Uno de los primeros versos de la clase de castellano que aprendemos. Formosa es también el nombre de la isla china que ahora es Taiwán –o sea que no existe– y el de la provincia adonde se instalaron gran parte de mis antepasados europeos, luego de haber llegado al país en el buque francés *Formosa*. La novela se me ocurrió en la iglesia de Santa María Formosa, de Venecia. Era un título ineludible".

Luisa habla con grandes pausas y a veces pone las manos –que mueve mucho, como si ellas tuvieran un lenguaje propio pero sin traducción, una especie de lengua para sordomudos que sólo utiliza posiciones vagamente eróticas o de cortesía– con las palmas unidas como los budas. Desde su visita en el año 2000, su look ha virado drásticamente: de las vaporosas telas hindúes y el henna violáceo cubriendo una melena corta rematada en una coleta de torero, al corto entrecano y el uniforme de Juliette Greco. Su escritura también se ha vuelto hacia el ascetismo, pero sólo en su poesía donde ya se ha decidido a limar ese estilo *Cantar de los Cantares* remozado con que resiste aún en la enumeración caótica sentimental como en *Los 613 de tu tránsito* en el que hace una taxonomía de corazones: "El corazón estreñido, el corazón bofe, de pompa y circunstancia, corazón de lo que el viento se llevó (...)/, corazón donde estás y por qué dejaste sola a la pobre Lu/, (...) corazones al bies y falsa escuadra,/ (...) corazones que te pasan factura, /corazones fuente de Juvencia y gloria de Dios al anochecer en Galilea". En *Inclinaciones* abunda la ironía en líneas de tiro corto ("L de laberinto/ U de unaparasiempre/ I de infierno o de inocencia/ S de solitudine /A de aleph"), las sentencias humorísticas ("Para existir/ la pasión exige un testigo/ un pasante/ la caníbal"), el relato desgranado con dos o tres rasgos.

Luisa Futoransky se ha dejado las canas por ascetismo pero más por pereza.

Habrás pasado por ese odioso período de raíces oscuras y pelo coloreado como en el peinado que usa Orlan, mitad y mitad.

–Veo siempre a Orlan en el Pompidou. Va a tomar té al bar con otra artista que ha expuesto sus menstruaciones y luego ha hecho dos performances, una en donde se cacheteaba simultáneamente con su amante –una mujer– durante varias horas, otra donde las dos recorrieron el borde de la Muralla China en sentido contrario. Pero no, no usé nunca el peinado de Orlan. Simplemente me dejé las canas. Es que estoy en un exilio diferente del de París. Porque si alguna vez fuimos *fermosas*, que lo fuimos, fue tan rápido que ya estamos exiliadas. Y uno de los exilios de los cuales se habla poco es el exilio del cuerpo de la juventud. Recuerdo un congreso en Berkeley. Durante la mesa redonda, después de mí, venían las chicanas Ana Castillo y Sandra Cisneros, que son profesoras y tienen mucho predicamento. El último libro de una de las chicanas representativas, Cheri Moraga, cuenta las peripecias de su inseminación artificial y la lucha porque viva su bebé de 26 semanas y apenas unas libras de peso. En el poster que las presentaba había una consigna en inglés que quiere decir algo así como "Concha húmeda". Y en sus posturas encontré todo lo que me da bronca hasta hoy. Ellas reivindicaban la humedad vaginal –la llamaban "humedad oposicional"–, el culto a la virgen de Guadalupe y la pobreza, aunque eran todas chicas que venían de obtener sus doctorados en Harvard. Entonces yo empecé: "Yo no vengo desde tan lejos para ver cuál abuela era más pobre o quien vendía más ajos en el mercado. A los míos no les dio como para que yo estudiara en Harvard como ustedes". Me preguntaron desde dónde hablaba.

Les hubieras dicho que hablabas como mujer judía, blanca, latinoamericana, poeta...

–Eso fue lo que hice. Una de ellas me dijo que todos los judíos, como capitalistas salvajes que son, explotan al pueblo mexicano e integran lobbies que le dictan a América la política a seguir en Medio Oriente pero sobre todo con Israel. Me evadí con circunloquios, pero era un diálogo de sordas. Traté de decirle que en el principio de las discriminaciones el ídish fue lengua de mujeres, ya que ellas tenían prohibida la escritura. ¿Cómo recordarles que hasta hace poco más de un siglo los judíos no tenían siquiera derecho a un apellido y que cuando la ley se los impuso tuvieron que comprarlo? Yo hablaba desde allí.

En los años sesenta integrabas con el poeta René Palacios More una pareja mítica.

–René Palacios More fue mi ópera propia. En cuatro actos y unos cuantos suicidios mutuos (no es que yo sea un personaje de Piaf).

PARIS RIMA CON PIS

Luisa vive en París desde hace treinta años, ahora en la calle Jeanne D'Arc, por casualidad o suerte poética. Como muchos textos de exiliados, *Formosa* registra una suerte de archivo de los modismos de su infancia, los nombres de los oficios callejeros, los propios de la protopublicidad porteña. En esa memoria genealógica está el ídish ("Quétzele, médiele, buébele"), diminutivos cariñosos (gatito, nenita, muñequita), el vendedor de leche La Vascongada, El escondite de Hernando, el alhajero de conchillas que dice "Recuerdo de Mar del Plata". Aquello que puede leerse desde aquí como resonancias de voces cristalizadas, en otro lugar y perdidos los referentes, vuelve a escucharse con una extraña resonancia metafórica –por ejemplo *El otro yo del doctor Merengue*, que pierde su pasado pedestre de historieta–; entonces parece necesario volver a ordenarlo en la escritura, como volverlo a la Patria. "'De lo nuestro lo mejor'. 'De la naturaleza a su mesa'. Me ha pasado estar en un templo que se llame Nagoya, y que me resonara como mi 'Magoya' natal. Recuerdo un texto que Freud le escribe al psicoanalista suizo Raymond de Saussure. Decía que quizás era difícil comprender lo que significaba la pérdida de la lengua en que se había vivido y pensado, que era imposible re-



"En un poema escribí que los que me envidian no saben lo que es tener años de pis apurado y salpicador, siempre de parada, en lugares donde dejan sus densos humores cuatro mil personas diarias de promedio" (Sobre ser guía en el Centro Pompidou).

emplazarla por otra. Se quejaba de que aun los términos en inglés bien conocidos le resultaran frustrantes para la expresión. Son pocos los que cambiaron de lengua. Nabokov o Conrad son excepciones en más de un sentido. Lo común es que vayamos por el mundo como Snoopy, con el hatillo de palabras que hemos recolectado de nuestra vida en el lugar de origen y trabajemos con ellas. Yo escribo siempre en mi lengua natal. No creo estar contaminada ni siquiera por el lenguaje de los españoles. Uso el lenguaje de mi infancia, el de todas las transacciones de mi juventud y no quiero, por hacerme más comprensible a un número mayor de eventuales lectores, hacer concesiones que no me interesan.

También has abandonado una especie de tono mayor.

–En mi etapa surrealista me marcaron mucho Enrique Molina y Olga Orozco. Ese tono esdrújulo. Ahora busco algo menos solemne. De goce poco. Con *Son cuentos chinos* fue un goce total, con todo el cuerpo. Pero las novelas me dan extremos. Con *De Pe a Pa* me broté. Yo había decidido que tenía quetener un estilo por cada letra del alfabeto y en el momento en que me enfermé estaba por la "h". Entonces dije "fin". Terminé la novela abruptamente.

Aun en tus ficciones el tono es autobiográfico.

–Cuando empecé a escribir pensé que si yo quería enjuiciar el mundo tenía que enjuiciarme primero yo.

Como si tuvieras que dar evidencias. Por algo sos abogada.

–Sin embargo, cuando escribí el poema "Vitreaux de exilio" lo hice la primera vez que salí de Buenos Aires a Córdoba.

¿Por qué Paris? ¿Fue una elección cultural?

–El viaje en mi juventud, en la izquierda a la que pertenecía, no se pensaba en Europa sino en Latinoamérica. Europa tenía que ver con la revista *Vogue* y con los sueños de Borges, Bioy, las Ocampo. Además nosotros imaginábamos que había una supuesta tribu continental de poetas que se escribía con Ferlinghetti o con Allen Ginsberg. Que se visitaban incesantemente. Entonces, mejor Tilcara. Viajé por el norte con René. Nos alojaban poetas locales, algo que habíamos conseguido a través de poetas funcionarios que facilitaban el intercambio. Entonces integrábamos un grupo "libertario". Luego salí del país cuando gané la beca Fullbright. Alejandra (Pizarnik) había ganado la Guggengeim. En ese entonces te ponían una hoja abrochada a tu pasaporte en donde decía por cuánto tiempo te ibas, quién te invitaba, y qué ibas a hacer, y en la mía decía "Alejandra Pizarnik" y así pasó por aduanas, por el check in, etc. No sé si ella tendría la mía. Siempre me quedó esa intriga.

Saliste del país como Alejandra Pizarnik.

–Cuando me enteré que ella había muerto rompí ese papel. Me impresionaba un poco.

¿París no era el del mito?

–Es que me había formado con la Biblia de *Los siete locos*. Me acuerdo que en todo lo que leía antes de Arlt las palabras dinero y trabajo no existían. Tampoco en la literatura escrita por mujeres, salvo en los textos de Syria Poletti. En las demás era el dinero, no el sexo, lo que resultaba obsceno.

Sin embargo era un tema notable en los libros de Silvina Bullrich.

–Pero yo tenía que ganarme la vida como Ergueta. Y el mundo del trabajo ofrece como sello distintivo y de poder cócteles de humillaciones cotidianas. Si no, no habría sudor de la frente. En París trabajé en la agencia France Presse. Y el trabajo de agencia no tiene nada que ver con el periodismo de investigación. Se trata de redactar a velocidad y sobre el estado de la Bolsa donde un cero de más o un cero de menos es fatal. Trabajé en Japón, en la radio, que tiene un gran departamento de español. Fui a China mucho antes que Roland Barthes. Pero ¿sabés lo que es vivir sin alfabeto? No es que crece tu autismo, sino que se te pone un telón delante y lo vas poblando con lo que querés.

Y con algunos antidepresivos.

–Que se acaban. Y uno vive un año para esperar una flor de cerezo que se cae al día siguiente. Entonces aprendés a esperar, a que no tenés por qué cortarla y ponértela en tu ventana. Pero no me quejo. En mi vida hubo paneles muy importantes. Trabajé en el Centro Editor con Boris Spivacov. Hice régies para ópera, que me encanta –me recibí en el Colón–. Nunca dejé de escribir. Ahora trabajo como guía en el centro Pompidou, lo que es considerado una especie de lujo.

¿Cómo extranjera sufriste humillaciones?

–A mi edad, tener que pedir permiso para el ir al baño, cuando estoy trabajando, como me sucede en el centro Pompidou. Muchos me dicen "qué suerte que tenés de poder estar todo el día entre cuadros..." No saben que los responsables de sector hacen ronda para ver si estás en tu puesto. Entonces hay que hacer como en el colegio . Decir: "Señorita, señorita,¿puedo ir al servicio?". En un poema escribí que los que me envidian no saben lo que es tener años de pis apurado y salpicador, siempre de parada en lugares donde dejan sus densos humores cuatro mil personas diarias de promedio. ¿Humillación? Que un jefacho de redacción te tire un material y te diga, "ché, hacé 500". Menos mal que últimamente tengo muy buenos tratos con la divinidad.

Y entonces, como si hubiera adquirido una suerte de neurosis laboral y mientras comparte un té con masitas en medio del living de la casa de Luisa Valenzuela, rodeada de máscaras africanas y muñequitos para vudú, se le escapa de pronto "¿Puedo ir al baño?". Pero como desde hace mucho se analiza con Colette Soler, ya no lo hace con inocencia y estalla en carcajadas. ®

Despedidas >
Murió Moacir Santos,
el maestro de la bossa

El Duke Ellington del barro



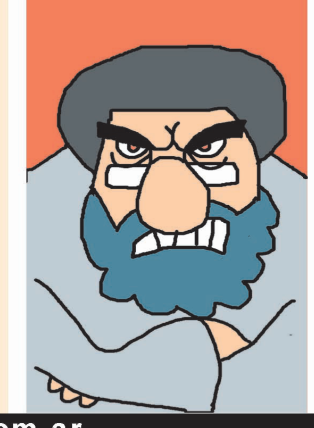
Hace un par de semanas se conoció en Brasil la noticia de la muerte de Moacir Santos en California, cuando acababa de cumplir 80 años. Mito para entendidos dentro de la música brasileña, maestro de música de los chicos de la bossa que se fue en los años sesenta a Hollywood para ya no volver, su trabajo acababa de ser rescatado del olvido con la celebrada reedición de *Coisas*, su obra maestra.

POR MARTIN PEREZ

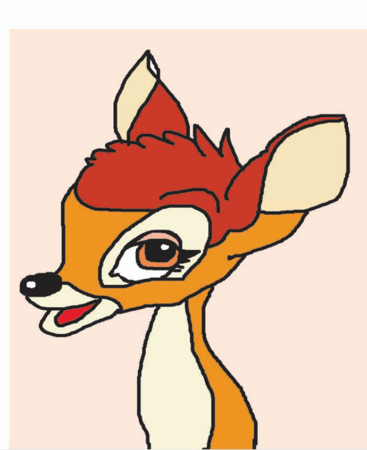
"Este disco es negro desde la tapa hasta el vinilo, desde el músico al sonido que se escucha", escribió Roberto Quartin en el texto que acompañó la edición original de *Coisas*, el primer y magistral álbum de Moacir Santos, editado cuando la bossa nova se paseaba triunfadora por Ipanema, y que los chicos famosos de la escena confesaban escuchar todas las noches. "Para nosotros era como una biblia", explicó Roberto Menescal, alumno de Santos al



2006. Medio Oriente. Obsérvese cómo va cambiando la imagen del líder de Hezbolá a medida que Israel bombardea blancos civiles

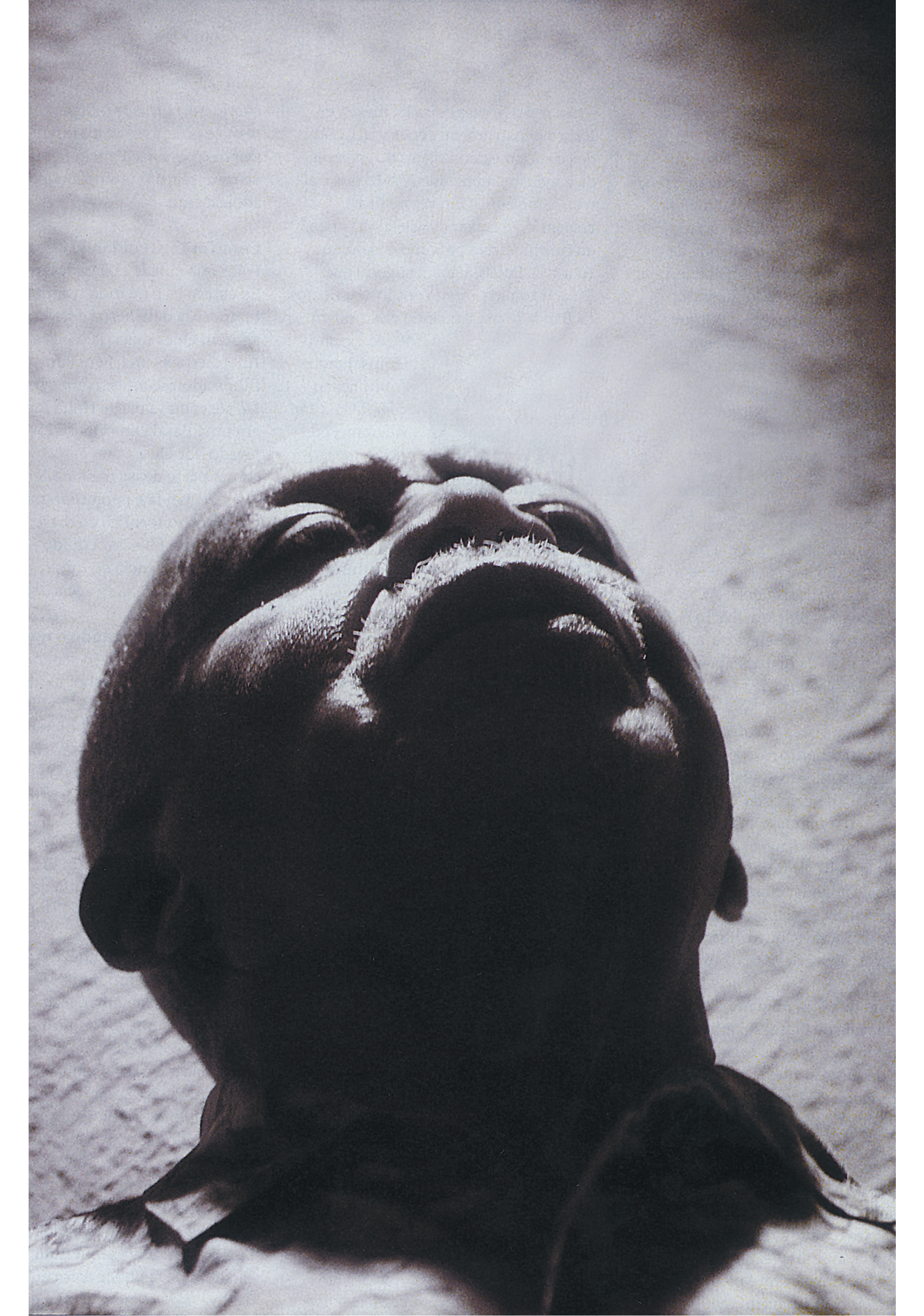






www.danielpaz.com.ar

igual que Nara Leao, Baden Powell, Sergio Mendes, Oscar Castro Neves, Joao Donato, Carlos Lyra y otros. "Fue mi primer profesor, pero siempre que me preguntan si con él aprendí música, respondo que aprendí vida", agrega Menescal. A pesar de que en 1967 se mudó a California para no volver, y que desde entonces apenas editó cuatro discos más en los Estados Unidos —tres de ellos por el prestigioso sello Blue Note, que estaba preparando una reedición de la obra cuando llegó la noticia de su muerte—, esta veneración por la música de Santos no se queda entre quienes fueron sus alumnos directos. "Moacir era uno de aquéllos, uno de los jedis, junto a Villa-Lobos y Tom Jobim", dijo Ed Motta. "Estoy seguro de que va a ser recibido en el paraíso por Duke Ellington con la alfombra roja extendida."



La historia de Moacir Santos comenzó el 26 de julio de 1926 en el pueblo de Vila Bela, en Pernambuco. "Para mí, yo nací músico, nací con la música. Mi primer recuerdo es el de la muerte de mi madre, cuando tenía 3 años. Y cuando me vinieron a buscar para llevarme a su lecho de muerte, me acuerdo que yo estaba *batendo lata*", contó el propio Moacir en una gran entrevista publicada por la revista *Bizz* en su ejemplar de enero de este año. Huérfano y autodidacto, Santos huyó de su casa para tocar en bandas de pueblo en pueblo y a los 14 años ya sabía tocar saxo, clarinete, trompeta, banjo, guitarra y batería. Fue admitido como saxo tenor en la banda de la Policía Militar de Paraíba, en 1945 pasó a formar parte de la Jazz Band de la Radio de Recife y en 1951 pasó a ser maestro de la Radio Nacional en Río de Janeiro. Todo ese pasado de provincia es el que sus admiradores ven en su música, que escribió mientras participaba como instrumentista y arreglador de los discos de Baden Powell y Vinicius de Moraes. En el texto antes mencionado, Roberto Quartin destaca que se trata de "un músico negro escribiendo música negra y no de un *garoto* de Ipanema contando las tristezas de la favela o de un carioca que nunca fue más allá de Petrópolis".

Aunque desde aquí es difícil decir lo mismo, una de las cosas que siempre señalan tanto músicos como periodistas brasileños es que Brasil olvida muy rápido sus héroes. Apenas mencionado al pasar en el libro de Ruy Guerra sobre la bossa nova, y auto-exiliado en Pasadena desde hacía casi cuatro décadas, Moacir Santos volvió a ser reconocido en su país gracias a los esfuerzos de Mario Adnet y Ze Nogueira, dos músicos que en 2001 armaron una banda para tocar sus temas. El álbum doble *Ouro Negro* fue el exitoso proyecto debut, del que participaron Milton Nascimento, Gilberto Gil, Djavan y otros. Adnet y Nogueira fueron los responsables de la reedición de *Coisas*, ese disco escrito desde —al decir de Paulo Roberto Pires— la esquina en la que se encuentran Gil Evans con la Orquesta Tabajara. "Moacir fue sin dudas una de las personalidades más importantes del país. Su sofisticación melódica y armónica, su creatividad y su capacidad magistral de traducir lo erudito en lo popular marcaron la historia de la música brasileña", lo despidió Gilberto Gil. Citando el verso que Vinicius de Moraes escribió en su honor dentro de su "Samba da bençâo", agregó: "Por él, Brasil fue de todos los santos. Por él, el negro fue oro y expresión. Por él, somos tanto más que lo que somos. Salve Moacir de todos los Santos".

Una de piratas

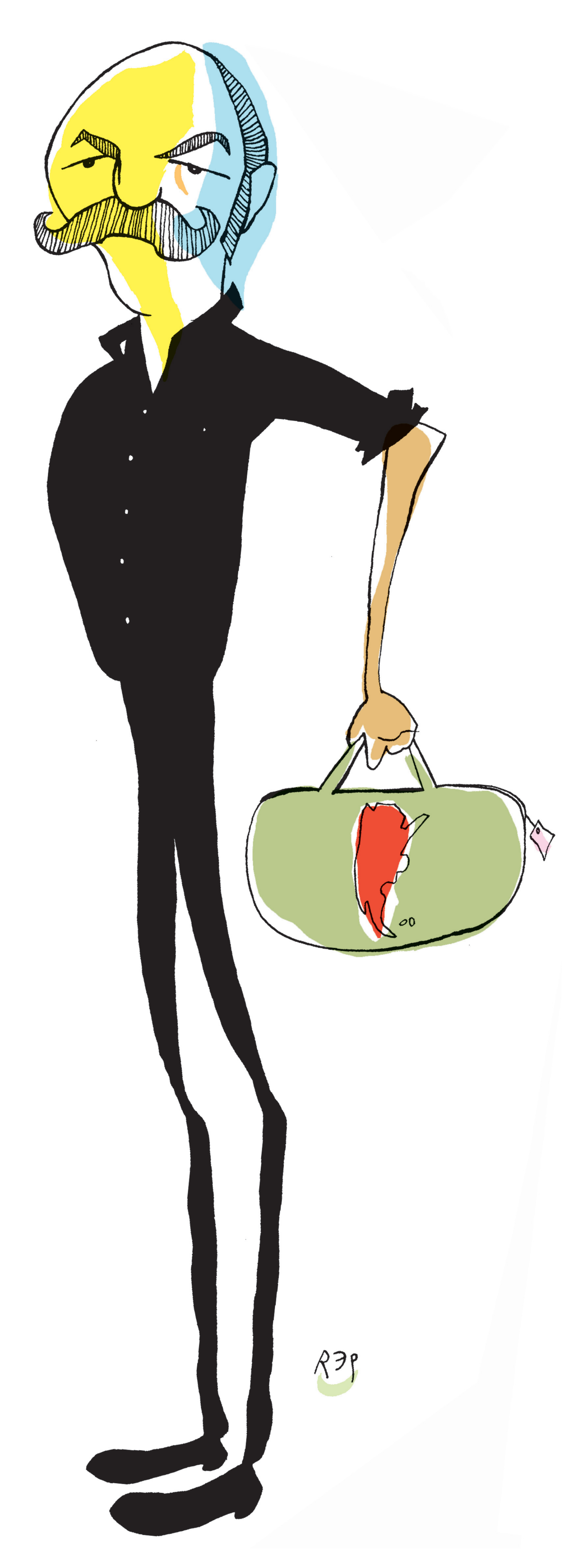


POR ALBERTO MUÑOZ

Piratas del Caribe acerca el cine de aventuras, que no es el mismo que el cine de acción. Me gustaron las dos películas (ésta y *Perla Negra*). Es una saga un tanto enrevesada, que nos mete de lleno en el universo de los filibusteros. Me gusta que casi todo suceda al aire libre, con barcos de velas y no con Mercedes Benz.
El pirata que compone Johnny Depp (Jack Sparrow) es en realidad una escuela de actuación. Este personaje alimenta una imagen ya perdida de la antigua piratería, la de los viejos piratas de la literatura que eran hombres feroces pero éticos. Johnny Depp encarna a uno nunca visto, debilucho, amanerado, una especie de payaso en medio de un circo atroz y fantasmagórico. Pero elijo esa película fundamentalmente porque permitió que mi hijo Manuel, que tiene dieciséis años, y yo, pudiéramos hablar a solas por más de una hora comentando escenas de la película.
Me gustó mucho que el encuentro tuviera que ver justamente con una aventura. Y eso nos hizo felices a los dos.
En esa charla entendimos que tanto él como yo teníamos un sitio de aventura en la vida. Hablamos de eso: del modo en que ese pirata, ese malhechor, terminaba siendo un hombre ético a pesar de sí mismo. Hablamos de la isla Tortuga, el refugio común de los piratas donde se esconden los tesoros a repartir y de qué tipo de piratas seríamos nosotros.
Es decir, por un lado la película me permitió el milagro de poder hablar de ética con un hijo adolescente, y por otro, me dio la oportunidad de compartir con él mi breve paso por el sueño de la piratería: cuando era chico yo quería ser marino, una fantasía que provenía de la lectura de Emilio Salgari (en realidad me hubiera gustado ser un continuador de las historias de Salgari), hasta que a los trece años entré a un colegio donde me advirtieron que la única posibilidad de serlo era entrando en la escuela de la Armada, cosa que me horrorizó y que se llevó para siempre mi sueño de marinero.
¡Yo quería ser un pirata! ¡No un militar! Me fui de ese colegio desarmado, desorientado, hasta que algo de aquello volvió cuando conocí las islas del Tigre: perdí el mar pero descubrí el río, ese tesoro que compartimos con mi familia. La casa en el río Espera continúa siendo una parte importante de la aventura que nos une.
Gracias Jack Sparrow, gracias Salgari.

Basada en el juego del parque de diversiones temático Disney World, en Florida, la saga *Piratas del Caribe* se compone de *La maldición del Perla Negra* (2003), *Piratas del Caribe 2: El cofre del hombre muerto* (2006), que todavía está en cartel y que tiene un final abierto a la manera de los viejos seriales de aventuras, y una tercera parte cuyo estreno está anunciado para mediados del año próximo. Todas están dirigidas por Gore Verbinsky (*Un ratoncito duro de cazar*; *La llamada*; *The Weather Man*) y protagonizadas por Orlando Bloom, Keira Knightley y Johnny Depp. Aunque para el papel de este último la producción llegó a considerar la posibilidad de convocar a Michael Keaton, Jim Carrey y Christopher Walken, tras el éxito de la primera película muchos consideraron que Jack Sparrow había sido diseñado para Depp. Esto es, aunque los guiones están escritos por Ted Elliott y Terry Rossio, que antes habían escrito, entre otros guiones, los de *Aladdin* para Disney y *Shrek* para DreamWorks, y a quienes les rechazaron su idea para *Piratas...* cuando la presentaron por primera vez a principios de los '90. Porque Depp, el actor fetiche de Tim Burton, fue en rigor responsable de terminar de delinear las características de su personaje: conocido admirador de Buster Keaton, lo homenajea con una cita de la película *The Navigator* (1924) al principio del film, cuando aparece firme sobre el mástil de un bote que se hunde; también ha incorporado frases de la serie televisiva británica *The Fast Show,* de la que es fanático y, como se ha hecho público infinidad de veces, ha basado buena parte de su caracterización en el Rolling Stone Keith Richards. Esta actuación le valió una nominación al Oscar en 2004. Y para la próxima se dice que finalmente Richards hará un esperado y demorado cameo, como el padre y mentor de Sparrow, cerrando el relato de uno de los piratas más fumados de la historia del cine.

LaMarcadeCaín, *piezaradiofónicaendospartes escrita, dirigida e interpretada por Alberto Muñoz, acaba de estrenarse y se dará todos los viernes de septiembre y octubre,a las 20.30, en El portón de Sánchez, Sánchez de Bustamante 1034.*



Rutas argentinas

En *El interior* (Planeta), Martín Caparrós muestra la cara y ceca de las provincias, el turismo, el campo y sus habitantes. Y lo hace con una obra voluminosa pero poblada de historias mínimas. Este primer volumen corresponde al norte argentino y busca descifrar los mitos de una parte de la Argentina que se suele considerar como la verdadera tierra.

POR PATRICIO LENNARD

El año pasado, a lo largo de más de cinco meses y a bordo de un Renault 21 blanco que se compró sin saber que había pertenecido a Osvaldo Soriano (autor con el que estuvo, chismorreos al margen, enemistado durante bastante tiempo), Martín Caparrós recorrió catorce provincias de la República Argentina. Una travesía de casi 30.000 kilómetros que se suma a los no proporcionales "kilómetros de prosa" (tal el patrón de medición que Roberto Arlt concebía) que este viajero empedernido y acreditado grafómano, licenciado en Historia en la Sorbonne y uno de los más destacados cronistas de las dos últimas décadas, lleva escritos al presente. Cifras que con sólo contar las 3200 páginas de la segunda edición en cinco tomos de *La voluntad* (ese fresco de la militancia revolucionaria en la Argentina que escribió a cuatro manos con Eduardo Anguita), o las casi mil de su novela *La historia* (1999), invitan a imaginar los beneficios que con *El Interior* obtendría Caparrós si, a imagen y semejanza de las personas que vuelan, los escritores pudieran acumular "millas literarias" al cabo de la publicación de cada uno de sus libros.

"Recién ahora me doy cuenta de que hay una constante y de que mis tres libros gordos tienen títulos con la forma de artículo determinante y sustantivo: La voluntad, La historia, El Interior –desliza Caparrós mientras enciende un cigarrillo–. Libros en los que se trasluce cierta idea de la antonomasia y en los que, por alguna razón, siento que hice mis mayores apuestas. Pero yo no diría que su extensión se debe a una prolijidad en el sentido español, es decir, a una facundia desmesurada de la prosa, sino más bien a que hay muchas cosas que quiero contar y no sé cómo privarme de hacerlo. Rara vez me detengo a pensar sobre qué no contar cuando escribo. En *La noche anterior*, una novela que publiqué en 1990 y que me gusta mucho, elaboré una tentativa para dejar de contar, guiado por un epígrafe de San Clemente de Alejandría, un filósofo gnóstico del siglo III, que dice: 'Contar en un libro todas las cosas es como dejar una espada en manos de un niño'. Allí procuré no dejar espadas en manos de los niños, y quizá en esos tres libros se me dio por hacerlo."

Asumiendo el riesgo, Caparrós demuestra que su afán elefantiásico excede en *El Interior* lo anecdótico de la cantidad de páginas, para volverse la raíz de un ambicioso proyecto cuyo objetivo es plasmar un fresco de la Argentina. Un proyecto que piensa la crónica como cartografía sociocultural, como ejercicio muralista, como arqueología del presente (¿acaso la década del 90 no ha dejado tras de sí un tendal de ruinas?), y que en este primer tomo da cuenta de la mitad norte del país según

>>>




FOTO: GUSTAVO MUJICA

>>>

un criterio de división geográfica que lejos está de ser simplemente arbitrario. "Este país se ha especializado en dividirse. Pero he dado con una división que me interesa: están por un lado, al norte de Buenos Aires, las regiones que crearon la Argentina; y, por el otro, al sur, las regiones que la Argentina creó", escribe Caparrós al comienzo del libro. De ahí que él consigne que se podía ser misionero, salteño o cordobés antes que la idea de ser argentino existiese siquiera (lo que tal vez explica que el subtítulo del libro sea "La primera Argentina"), al tiempo que fundamenta su recorrido a partir de una premisa de rigor histórico, que se completará cuando explore la otra mitad del país en un nuevo volumen. "Las tierras que los argentinos –cuando ya lo eran– ocuparon para armar la Argentina": la Patagonia y la Pampa.

Ese "país" que se supone es el interior, y que más de una vez ha sido figurado como un cuerpo con su cabeza decapitada –mientras la Pampa (Buenos Aires) se daba a leer como la palma de la mano de la argentinidad a quirománticos extranjeros (la metáfora pertenece a Victoria Ocampo)–; ese "país", que ha sido visto como reservorio de los valores "auténticos" de lo nacional y cuya oposición a la metrópolis supo alimentarse de la del campo y la ciudad, de la de unitarios y federales o porteños y provincianos, no es entonces para Caparrós uno sino dos. O, más precisamente, varios. "El interior es un país en la medida en que es una suma de diversidades, más allá de que parezca una contradicción que allí puedan coexistir diferentes países. Diversidades que son algo propio de cualquier nación, me parece; lo que en nuestro caso se refuerza por el hecho de que lo que llamamos país es un concepto relativamente nuevo, que no ha cumplido aún ni doscientos años".

Pero ¿en qué ha cambiado a lo largo del tiempo esa idea bipolar de la Argentina que tuvo en el *Facundo* –y en la dicotomía civilización y barbarie– su primer correlato? En un artículo en el que analiza las implicancias históricas de esa contraposición, Adrián Gorelik plantea que luego de la bonanza del modelo agroexportador que justificó nuestras ínfulas de granero del mundo (y esparcidos ya los efectos de la Primera Guerra y del crac del '29 en estas costas), la idea de la fractura entre Buenos Aires y el interior resurgió con nuevos bríos de la mano del ensayo de interpretación nacional y del revisionismo histórico. Así, en la década del '30, en un clima de época en que la búsqueda de una identidad nacional obsesionaba a unos cuantos, se cristaliza la figura de "las dos Argentinas" a la luz de la ocurrencia de que había un país verdadero y uno falso. Algo que en *Radiografía de la Pampa* (1933) de Martínez Estrada se traduce en cómo ese cosmopolitismo europeizante e impostado que caracteriza –según él– a la metrópoli es el reverso de un interior que aloja "la verdad y la vida", "las entrañas y los hijos del mañana".

Será, pues, con la aparición de las primeras villas miseria en la Capital Federal, a fines de la década del '50 –en parte, producida por la llegada de miles de migrantes de distintas partes de la república en aquellos años–, que el pensamiento de izquierda reelaborará en clave social la noción de las dos Argentinas (ya no se tratará de gauchos o inmigrantes, europeos o mestizos, sino de ricos y pobres), y verá en esos asentamientos incipientes las incrustaciones del interior profundo en la Reina del Plata. Algo que medio siglo después, cuando Caparrós comprueba en un lugar de San Miguel de Tucumán que "el country recupera el Interior, cuando el Interior deja de ser ese lugar donde se pueden dejar las puertas abiertas y el coche con las llaves puestas", reaparece en una imagen en negativo, asomado como un fantasma.

POLAINAS Y GALERA

Está a la vista: si de algo se han alimentado Buenos Aires y el interior es de sus innumerables mitos. Una materia que Martín Caparrós, lejos de contribuir a acrecentar en su libro, esclarece. "Lo que más me llamó la atención, en un principio, fue cómo para muchos porteños el interior sigue siendo esa especie de comarca bucólica donde el gaucho llega a caballo a su ranchito, en que la china lo espera con un par de mates; o en donde el kolla camina con bultos sobre la cabeza a la vera del camino y el hachero se interna en la procelosa selva misionera. Todo eso existe, por supuesto, pero en un grado mucho menor al imaginado. Un 80 por ciento de la población del interior es urbana, y muchos viven en grandes ciudades o en pueblos, algunos más grandes, otros más pequeños."

Pero también están los mitos que la gente del interior tiene sobre sí misma, como el de la tranquilidad, por ejemplo. Una palabra que Caparrós escuchó incontables veces a la hora de indagar qué significa para esas personas vivir en el lugar que viven. "En el interior, por otro lado –prosigue Caparrós–, todavía existe la idea de que el verdadero país son ellos. Una idea que se conecta con la suposición de que una mezcla de razas y culturas anterior en el tiempo (los aborígenes antes que los inmigrantes) se convierte en pureza. En este sentido, en el libro cuestiono la visión pretendidamente historicista que supone que porque los aborígenes estaban antes en un lugar determinado tienen más derechos. Cuando en realidad son pueblos que, como todos, en algún momento desplazaron por la fuerza a otros pueblos que estaban allí antes de que ellos llegaran. No obstante, me parece bien que a los wichis les den tierras, por supuesto. Pero ¿por qué no se les dan también a los pobres de La Matanza? ¿Qué tienen los wichis que no tengan los pobres de La Matanza? Algo que me llama mucho la atención es cómo los *progres* les piden a los indios que no progresen, que mantengan los usos y costumbres de sus bisabuelos y se perpetúen como estampas de buenos salvajes. En una circunstancia, a raíz de esto, le pregunté a una persona que no es aborigen y que vive en un pueblito del Chaco: ¿acaso vos te ponés polainas y galera y vas en sulky a la iglesia con tu mujer vestida con corsé y miriñaque? ¿Por qué ellos tienen que hacer, entonces, lo mismo que sus bisabuelos? Y estas son cosas sobre las que no se puede hablar porque es incorrecto. Mientras, los mapuches consiguen del Estado y de las ONG lo que los pobres de La Matanza no consiguen ni soñando."



Si en *El Interior* el interior es pensado como un país aparte, se debe al peso que en el imaginario de la patria tiene ese motivo, y no a la presunción –rancia, a esta altura– de que la Capital y las provincias aún siguen enfrentadas. Una idea que, según Adrián Gorelik, deja de activar las imaginaciones sobre la nación en los años '80, debido a que otras fracturas mayores irrumpen en escena: "Las oposiciones entre los militares y la sociedad, o entre el autoritarismo y la democracia".

No hace falta decir que Caparrós comprende que ya no tiene sentido sostener esa prédica (nacionalista) en cuya fragua se forjó la oposición entre Buenos Aires y el interior como causa de todos los males que sufriera la Argentina. Algo que en las páginas de *El Interior* es actualizado en la forma en que el sentido común de *lo que nos pasa a los argentinos* se hace presente. Eso de que "tenemos todo para ser un gran país, pero los políticos son corruptos"; de que "alta cultura del trabajo, pero también más empleos"; de que "no es posible que en un país tan rico no haya comida para todos", y de que "si se mama de algún lado en la Argentina es de la teta del Estado" son lugares comunes que, junto con otros tantos, Caparrós le endilga a una voz anónima (suerte de encarnación patriotera de la doxa) que reaparecerá fragmentariamente a lo largo del libro. En *El Interior* –un libro que dista bastante de querer ser un tratado sobre la patria–, Caparrós siempre está en busca de "razones para pensar que somos algo todos juntos". Pero el hallazgo de *eso* se demora invariablemente, porque es claro que la pesquisa no consiste en revolver el arcón de esencias de la patria ni en tratar de definir lo que se sabe en una entelequia. "Yo quise ver si hay cosas que nos hacen argentinos, y creo que la conclusión más defendible a la que he llegado es que lo que más argentinos nos hace es esto (hace el gesto típico de quien pide un café en un bar). Un gesto con el que uno se puede hacer entender en cualquier rincón de la Argentina, pero no en Bogotá, París o Kishinau. Supongo que ese tipo de cosas, eventualmente, constituyen lo que somos los argentinos. Cosas en las que no dejo de ver una cierta pobreza."

A lo que agrega: "En un pueblito de Tucumán, en un momento de mi viaje, tuve la sensación de que si alguna vez cayera en ese lugar de sopetón, si los marcianos me dejaran allí, sabría a primera vista que estoy en la Argentina, pero no podría decir exactamente por qué motivo. En eso que se me escapa se cifra lo nacional en un modo extraño. En algo que en la letra del Himno no he encontrado ni encontraré, supongo".

ZAPATILLAS VIEJAS

Caparrós siempre dice que todos los viajes exóticos que hizo en su vida –y cuyas crónicas se reúnen en *Larga distancia* (1992), *Dios mío* (1994), *La guerra moderna* (1999) y en el documental de 2003, *Crónicas mexicas*, en el que reproduce la travesía mexicana que el conquistador Hernán Cortés llevó adelante en 1519– son una preparación para el viaje más difícil de todos: el de la manzana de su casa. Un viaje para el que su periplo a través de la Argentina sería una aproximación –según él– considerable, en razón de que "es fácil ver lo que uno quiere contar en lo exótico, pero no lo que forma el paisaje cotidiano".

Sobre esto César Aira da una cabriola en un notable ensayo cuando escribe: "El americano no necesita viajar tanto como el europeo, porque en sus países inconexos, a medio hacer, encuentra mitades exóticas mirando por la ventana" (una lección que asimilamos, hasta decir basta, en el realismo mágico). Fue esa mezcla posible de familiaridad y exotismo –que Caparrós ya había experimentado en algunos lugares del interior a los que previamente había ido– la que le generó la mayor intriga a la hora de emprender este largo viaje. "Ir a esos pueblitos donde casi todo me es ajeno; donde casi no hay luz y la gente anda a caballo, y la vida consiste en subir las cabras al monte o cuidar a las vacas, pero que a su vez están poblados por personas que gritan los mismos goles, padecen los mismos gobiernos, pasan los mismos avatares económicos y hasta piden el mismo café con el mismo gesto más allá de que no haya un bar en donde viven... Quizá el propósito de mi viaje haya sido ése: ver cómo eran los desconocidos de la familia. Esos primos lejanos con los que tenés algún parentesco, porque compartís el apellido o algún bisabuelo, pero que no sabés quiénes son ni les conocés las caras."

Una voluntad que denota un interés por contar historias mínimas en el marco de un proyecto que se muestra titánico, pero en el que, no obstante, se opta por pintar la mitad norte del país de manera impresionista, lejos de grandilocuencias y de ese falso esencialismo que Caparrós percibe, *aggiornado*, en el centro de ciertas relecturas recientes de la historia. "Pienso que en estos últimos tiempos una frase del eximio pensador Diego Armando Maradona ha marcado el rumbo: *Estamos como estamos porque somos como somos*. Una frase que si algo nos dice es que la tentativa de saber cómo éramos sólo serviría para demostrar que siempre fuimos y seremos de la misma manera. Una forma que para mí es la más estúpida y paralizante que puede adoptar el pensamiento."

Tanto sus incursiones a los santuarios de esos beatos paganos que son el Gauchito Gil (Corrientes), la Difunta Correa (San Juan) o San La Muerte (Chaco) como su paso por ese "pueblo boutique" en que se ha convertido Purmamarca, son tan sólo unos pocos ejemplos de los numerosos sitios que Caparrós ha visitado, y que como si fueran viñetas articula en una texto que mezcla la entrevista, la crónica, el cuadro de costumbres y el ensayo, y hasta haikus y pasajes en verso. Un recorrido que no le esquiva el bulto, bien por el contrario, a las zonas sembradas de turistas, en tanto allí se dan situaciones que permiten reflexionar sobre el viaje en el presente. "El turismo pone en escena la finitud del tiempo, que uno en general trata de dejar de lado en la vida cotidiana porque si no se volvería loco. De ahí, esa especie de compulsión a disfrutar del paisaje, la ansiosa acumulación de instantáneas."

Al comienzo de *Infancia en Berlín*, Walter Benjamin escribe que "importa poco no saber orientarse en una ciudad", y que "perderse, en cambio, como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje". Una frase que el viajero Caparrós –quien acusa un "espantoso sentido del tiempo y de la orientación" que siempre le permite saber qué hora es y dónde está parado– dice tener presente cada vez viaja. "Hago grandes esfuerzos para perderme en las ciudades. De hecho, tenía una táctica que ahora uso menos, que consistía en tomar ómnibus sin tener la menor idea de hacia dónde iban. En la Argentina, por supuesto, perderse es más difícil. Aunque en un momento de mi viaje, en que estaba en la Puna e iba hacia un lugar por un camino que no tenía carteles y que cada tanto se abría en bifurcaciones, tuve la sensación de estar yendo a cualquier parte. Era un día soleado y hacía bastante frío, y el camino se hacía cada vez más complicado, y no había nadie a quien hacerle una pregunta y yo estaba perdido... Ese fue uno de los momentos más felices del viaje." R

> "Quizás el propósito de mi viaje por el interior haya sido ver cómo eran los desconocidos de la familia. Esos primos lejanos con los que tenés algún parentesco, porque compartís el apellido o algún bisabuelo, pero que no sabés quiénes son ni les conocés las caras." **MARTIN CAPARROS**

Mujercita

La segunda novela de una autora que va tras la estela del Salinger más elegante.

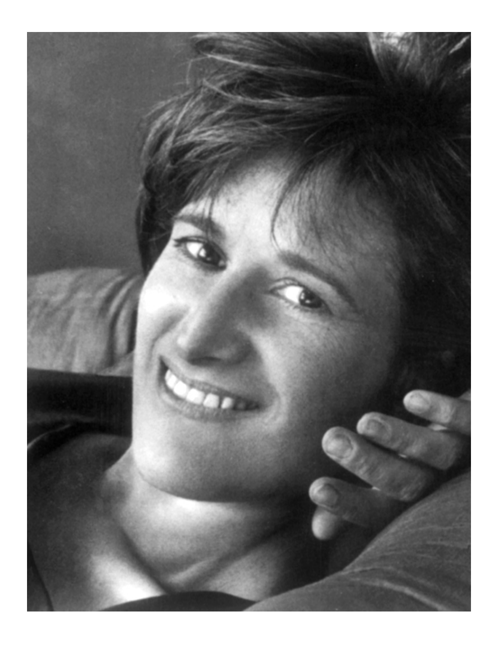
Un lugar maravilloso
Melissa Bank
Anagrama
2006
394 páginas



POR RODRIGO FRESAN

Cuando, en 1999, Melissa Bank debutó con un libro titulado *Manual de caza y pesca para chicas* cabía pensar mal, cabía pensar lo peor. El gancho de semejante título más sus antecedentes como empleada en una agencia literaria y, antes, redactora publicitaria hacían imaginar —casi por reflejo automático— que aquí se venía un calculado producto tan ligero como implacable. La inevitable encarnación norteamericana del fenómeno Bridget Jones y todo eso. Lo que dio en llamarse *Chick Lit* o literatura para chicas: libros escritos por mujeres sobre mujeres para ser consumido por hembras en busca de reivindicadora redención o por machos leyendo a escondidas para enterarse de lo que piensan y hacen ellas cuando están solas o en el baño con las amigas. Pero no. Aunque inmediato best-seller luego de ser "descubierta" por Francis Ford Coppola para su moderna y californiana revista *Zoetrope: All-Story*, lo que destacaba –lo que sorprendía y se agradecía en *Manual...*, en siete relatos interconectados por su protagonista Jane Rosenal y que podían leerse como una novela– era cierta venerable y tradicional atmósfera neoyorquina (por *The New Yorker*) puesta al día, sí, pero donde se detectaban sin esfuerzo ecos del Salinger más elegante, el de "Justo antes de la guerra con los esquimales" o el de "Franny". Una prosa tan funcional como sorprendente y un más que envidiable uso del diálogo o del monólogo como recurso de pura narración bordeando, cuando corresponde, la rutina de un *stand-up comedian* gracioso y en estado de gracia o, si se lo prefiere, de la primera Lorrie Moore.

Bank se tomó seis años para escribir *Un lugar maravilloso* –novela en ocho capítulos que se leen como relatos interconectados– y hay que decir que nada ha cambiado demasiado y que está bien que así sea. Sophie Applebaum –antiheroína de provincia a la que encontramos en la pubertad a principios de los '70 y a la que seguimos a lo largo de un cuarto de siglo por bar-mitzvahs, *college*, relacionándose con amigas que se creen *flappers* de Fitzgerald, aguantando a sus volátiles y/o muy tradicionales hermanos Jack y Robert y a unas abuelas tremendas, ilusionándose y desilusionándose con demasiados novios, hasta emprender la conquista de Manhattan acometiendo los mismos oficios que Bank, enfrentar la muerte de su padre, la llegada de los 40 años y el regreso a la patria chica– es la típica triunfal perdedora o derrotada ganadora. Pero Bank, siempre, se la arregla, con un giro de frase o un detalle certero para separarla de la manada mientras busca al utópico Mr. Right: el hombre perfecto que se adueñe de su corazón y que nada tenga que ver con Mr. Goodbar.



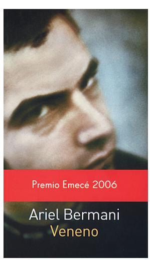
El título original en inglés –*The Wonder Spot*– reedita la astucia y el equívoco de su primer libro: lo que, de entrada, suena a nombre de zona sexual y orgásmica alude, en realidad, al nombre de un restaurante de Brooklyn. Y así, *Un lugar maravilloso* –reincidiendo en los atendibles logros y en las asumidas limitaciones de una autora que, es evidente, quiere escribir exactamente *esto* y *así*– resulta otro libro agradable, admirable en más de un sentido, al que, quizá, le falta un indispensable toque de humor negro y de mala leche. Pero para eso está, claro, la magistral y perfecta y ácida –¿cuándo la reeditará alguien, por favor?– saga de chica judía en busca del amor en la gran ciudad y encontrando cualquier otra cosa, cosas siempre malas: *Sheila Levine ha muerto y vive en Nueva York* (1972) de Gail Parent. Novela que pone a Jane Rosenal y a Sophie Applebaum en su sitio y sin derecho a queja y lloriqueo.

Sheila sí que la pasó mal. Y Sheila no se acostaba con nadie que no hubiera leído *El guardián entre el centeno*. ¿Acaso se puede ser más salingeriano que esto?

El veneno de lo real

La novela ganadora del Premio Emecé abre interrogantes sobre las propuestas más actuales del realismo social.

Veneno
Ariel Bermani
Emecé
226 páginas



POR LUCIANO PIAZZA

Ariel Bermani ganó el premio Emecé de Novela 2006 con la historia de Quique, protagonista cuyo apodo lleva el título: Veneno. La novela está entramada a través de cuatro encuentros con Stella, un amor inconcluso a lo largo de 25 años. La narración es una constelación de fragmentos que gravitan en torno del errante camino de Quique: eventos desafortunados que arrastran a las mujeres que abandonó, a sus hijos, a deudas y sueños que olvidó, a amistades de la acción católica de Burzaco, y fundamentalmente a una historia de amor inconclusa que despliega la página de opciones que no se tomaron.

A Veneno ya lo conocemos por su participación fugaz e inquietante en *Leer y escribir*, publicada este mismo año. En la nueva aparición protagónica Veneno se deja retratar desde todos los puntos de vista. El rastro que deja la vida de Veneno es difuso como el rastro que deja la sensación de vértigo. El relato es vertiginoso por el contraste entre la simplicidad de las palabras para la complejidad de los acontecimientos que persiguen.

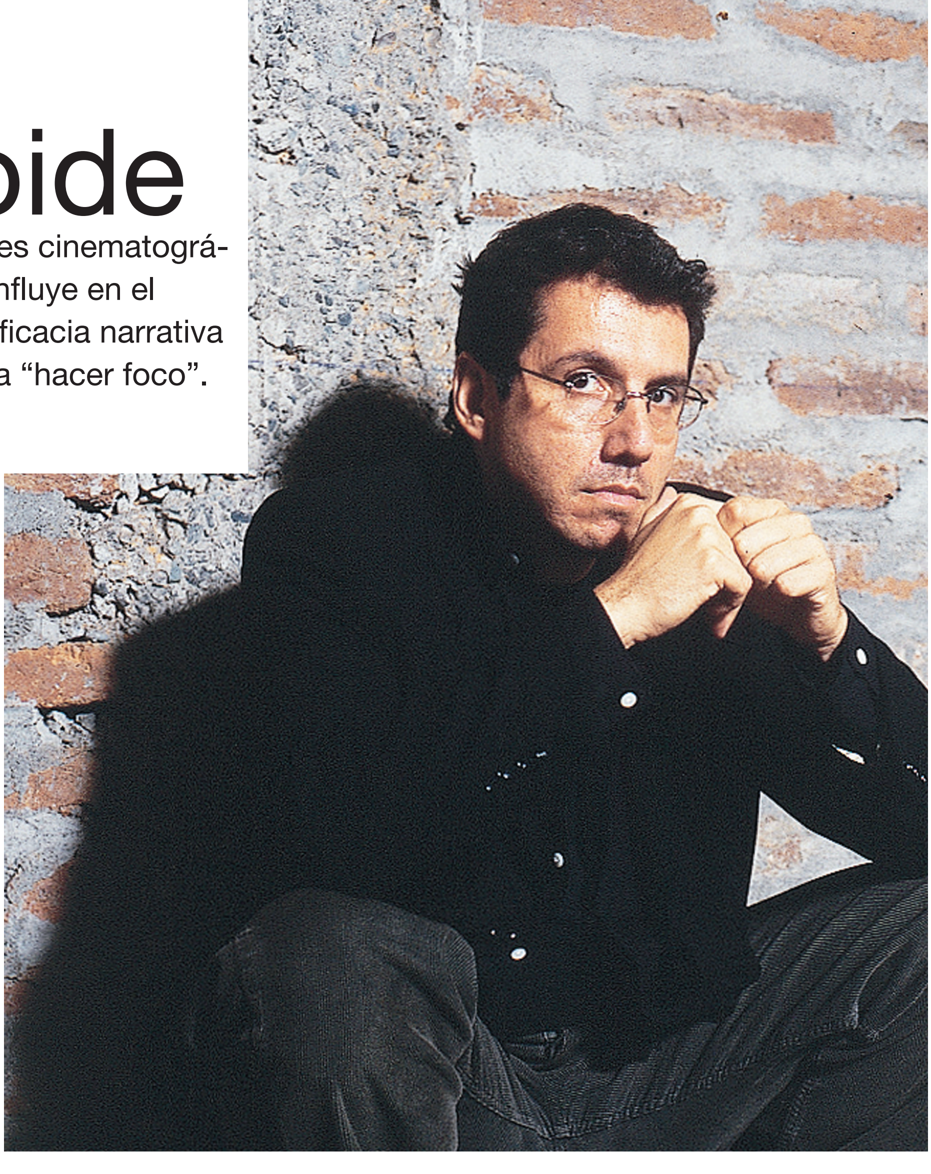
Tenemos la sensación de conocer a Veneno desde siempre. Es un marginado visceral, hijo de una madre alcohólica y un vendedor ambulante, con el prontuario social de un clásico vagabundo de los caminos de la vida. La permanente ilusión de encontrar algo que enderece el sinuoso camino que inició en la adolescencia, de la cual apenas reconoce algunas marcas, lo convierte en un luchador, y eso lo diferencia de la figura del fracasado. Stella, el amor inconcluso, es el signo más claro hacia ese pasado en el cual las decisiones estaban frescas. Ese amor abre el relato hacia todos los Quiques que pudo ser, además del mismo Veneno. ¿Hay algún momento más significativo que otro, en el vaivén de Veneno entre los '70 y el año 2003? El narrador encontró una forma parca de seguir a su personaje sin acentuar demasiado ningún acontecimiento, sólo resaltando la pobreza de las voces que componen relato. Los protagonistas y los testigos están repletos de experiencia, al mismo tiempo que enmudecen para demostrarla. Se puede tomar ese estilo como una fórmula del llamado realismo social. También puede pensarse como demostración de la pobreza de la literatura para encontrarse con lo que otra literatura llama realidad social.

Hace algunos años Juan José Saer en una entrevista con Daniel Link reflexionaba recordando a "los micros que recorren las ciudades de provincia. Uno ve la gente que viaja en esos micros y luego las películas que les pasan adentro, que son completamente heterogéneas respecto de la realidad de esa gente". La imagen era un disparador para ubicar la industria cultural y sus efectos en la literatura. Es bien didáctica para imaginar el programa de lo que se puede clasificar como una derivación de literatura realista. ¿Es posible pensar en imágenes que tengan mayor correlato con la realidad de una mayoría excluida por el entretenimiento que los subestima o que no hace más que recordar una condición de excluido? ¿Es posible que haya que disminuir la mayor cantidad de recursos retóricos para que la literatura pueda ser participe del paisaje real de los lectores?

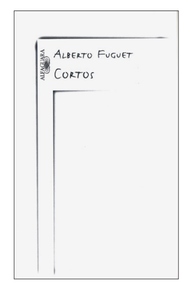
Una respuesta posible es la que propone *Veneno*: una sucesión de imágenes que se leen rápido, que no permiten detenernos en el peso de lo que uno lee hasta que cerramos el libro. Allí aparece la impresión, la figura crece fuera de las páginas. El protagonista está muy cerca de empezar una conversación con el lector pero nunca se detiene en su andar. La fuerza vital que lo caracteriza en la primera página permanece intacta cuando se despide sobreviviendo al desaparecer en la última. La marca imprecisa de Veneno en la lectura se une a la intuición de encontrarlo en cualquier momento, caminando en busca de un mangazo, o de vuelta de un reencuentro con Stella. Como es de esperarse, al final se impone, y el veneno acompaña la recorrida de la mirada aun cuando la lectura ya terminó.

Letras de celuloide

El discreto encanto de los guiones cinematográficos y de los cuentos cortos confluye en el último libro de Alberto Fuguet. Eficacia narrativa y personajes a los que les cuesta "hacer foco".



Cortos
Alberto Fuguet
Alfaguara
319 páginas



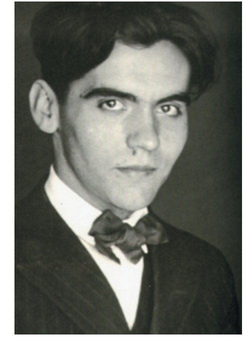
POR JUAN PABLO BERTAZZA

Una de las características de la literatura latinoamericana contemporánea es la fusión entre diversos y, a veces, antagónicos géneros, como poesía y prosa, ensayo y novela, historia y ficción a tal alto grado que, por momentos, parece que ya no quedó ninguna mezcla por practicarse. Pero siempre queda. Con su último libro, *Cortos*, Alberto Fuguet, quien está demostrando no ser un artista con rápida fecha de vencimiento como algunos diagnosticaron, tuvo el mérito de encontrar ahí, donde parecía estar todo combinado, algo más. Novelista, guionista, crítico de rock y cine, Fuguet, que es uno de los primeros *nuevos narradores chilenos* en oponerse explícitamente al realismo mágico con su edición del libro *McCondo*, antología de varios autores unidos por la referencia a la cultura pop norteamericana y la fobia por todo lo que tuviera que ver con el Coronel Buendía y descendencia, se consolidó como barman del cóctel que quedaba por probar: el descubrimiento del chileno es mezclar un poco los tantos entre literatura y cine, más allá del permanente pero estéril pasaje entre libros y celuloide que viene demostrando desde hace algún tiempo la gran cantidad de novelas y vidas de escritores que son llevadas a la pantalla grande, de lo que incluso Fuguet parece burlarse un tanto. Es que las ocho piezas que componen *Cortos* se ponen de acuerdo en liberar al guión de su formato encorsetado (con su eterno tiempo presente y su condición abstemia respecto de los adjetivos), y enriquecerlo con una prosa poética o, al menos, expresiva; al mismo tiempo que logra renovar un poco las aguas de la narrativa actual con los siempre bienvenidos veinticuatro fotogramas por segundo.

Y cuando pluma y cámara se juntan, tal como las mezcló acá Fuguet, hay repercusiones en varios niveles. Por ejemplo, en "Prueba de aptitud", el primer cuento/corto que muestra en carne viva la terrible presión que sobre un grupo de adolescentes marginales ejerce un examen preuniversitario, además de continuos *flashbacks*, cuando leemos la gran escena final no tenemos la sensación de que fuera escrita sino que se trata más bien de la glosa de una escena altamente cinematográfica que pone en el centro del objetivo un asesinato al borde de una piscina fuera de temporada. Hay relatos que, a nivel formal, tienen menos marcas del lenguaje del cine, pero que aparecen vitalizados con esa poesía un poco implícita que se desprende de las fuertes atmósferas, los diálogos extrañados y las acciones permanentes de los guiones. Por el contrario, en otros relatos, las frías y típicas acotaciones sufren una explosión de sentido a partir de marcas subjetivas, y adjetivos muy elocuentes: "El barrio es geriátrico-adolescente. Hay departamentos muy grandes y miserables estudios. Todos pasan por Providencia, pero pocos se quedan. Llegas ahí a iniciar una vida o a terminarla", y hasta chistes; como cuando en medio de un guión se aclara que debe ir una "laaaaaaaarga pausa". De la misma forma, en la sección más linda del libro, "Matiné, vermouth y noche", se da otra vuelta de tuerca al discurso típico del guión, ya que en el centro de la escena no están las acciones sino un diálogo extenso y particularmente rico en el contexto entre un aspirante a fotógrafo de cine y una productora algo light, aficionada a la moda y el diseño. Es que parece exagerado, pero ese tipo de distorsiones y quiebres a partir de la combinación de los guiones y los relatos abren una nueva perspectiva que se ve también en la construcción de los personajes. Desterrados directores de cine que van a probar suerte y rápidamente se asquean en Los Angeles, donde "la gente no tira la basura porque la recicla haciendo películas y series de televisión", mujeres adictas que encuentran un trabajo novedoso de acondicionadoras de casas donde se fueron pudriendo poco a poco viejas solas; los diversos personajes de *Cortos* tienen algo en común: una incapacidad para hacer foco, pero literalmente hablando. Sus distracciones, negligencias, caprichos y hasta terquedades terminan repercutiendo en el terreno corporal, en su relación más atávica con la naturaleza y con el mundo; son, nunca más atinado decirlo, como el personaje que mejor interpretó Robin Williams en una escena de la película *Deconstruyendo a Harry*, de Woody Allen, en la que a un padre de familia, los médicos le diagnostican estar fuera de foco, con lo cual sus hijos y esposa, a quienes les cuesta seriamente divisarlo, no dudan en reírse de él.

El libro *Cortos*, que parece haber tenido más backstages que borradores, acierta también en aprovechar la poesía que destilan algunos conceptos de la jerga del cine y la fotografía, como el de "la hora mágica", aquella hora sublime de veinte minutos cuando el sol ya se puso pero aún queda luz, la hora perfecta para fotografiar en la que todos y todo se ve bien y todo es tan bello que dan ganas de no irse.

NOTICIAS DEL MUNDO



AY, FEDERICO GARCIA

Se dice que hay escritores de una larga vida post mortem, pero a veces eso significa que algunos no pueden descansar ni después de muertos. Algo así podría decirse de Federico García Lorca, de cuyo asesinato, por estos días, se cumplen 70 años. Mientras los cantantes andaluces se reúnen como en todos los aniversarios en Viznar, el pueblo en donde fue ejecutado, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica busca la autorización de los tribunales locales para abrir la fosa del poeta y comprobar, vía ADN, si es verdaderamente allí donde está enterrado. Pero la familia, que tiene la última palabra, dice que "ha pasado mucho tiempo, las cosas no hay que moverlas, hay que dejarlo todo como está". García Lorca, junto a treinta mil víctimas de la guerra civil y la represión española, está enterrado en una fosa común. Las opiniones respecto de esa realidad son un fuego cruzado en España: hay quienes dicen que el pasado debe quedar enterrado (los defensores del siniestro "pacto de silencio") y quienes sostienen que el caso de Lorca debería mostrarle al mundo que en esas fosas aún hay un problema grande. Lo que se propone la asociación en cuestión es, aprovechando la fama de García Lorca, poder empezar a reconocer los cadáveres de las inexploradas fosas y con el tiempo ir enterrándolos en cementerios de España. Mientras tanto, el reciente documental titulado *Lorca, el mar deja de moverse*, sigue dando que hablar acerca de una rebuscada disputa familiar en torno del poeta.

CINE FICCION

Pocas relaciones tan fructíferas como la del escritor Philip K. Dick con el cine. Mucho se ha escrito acerca de su influencia sobre grandes cineastas —desde el Ridley Scott de *Blade Runner* hasta John Woo—, pero hasta ahora no había llegado la película sobre su vida. Esos tiempos quedaron atrás: a falta de uno, dos proyectos cinematográficos vienen a saldar la cuenta pendiente con biopics sobre el mítico escritor de ciencia ficción. La extraña e intensa vida de Philip K. Dick (la muerte de su hermana gemela, sus cinco matrimonios, las drogas, sus visiones de Dios, la paranoia) será narrada por dos proyectos bien distintos. Por un lado, la comedia indie de bajo presupuesto *Panasonic* estará dirigida por Matthew Wilder y el convocado para encarnar a Dick será Bill Pullman. Por el otro, una superproducción que todavía no tiene nombre ni director asignado estará protagonizada por Paul Giamatti, fan confeso de Philip K Dick. Laura Leslie, una de las hijas del escritor y también productora de la película, dijo: "Sabíamos que esto tenía que pasar, pero queríamos algo bien hecho, no una película que sólo se centre en las cinco mujeres y las drogas. Será sobre la creatividad y no exclusivamente sobre las anécdotas".



Este es el listado de los libros más vendidos en Librerías Yenny-El Ateneo en la última semana:



FICCION

1 **Inés del alma mía**
Isabel Allende
Sudamericana

2 **Travesuras de la niña mala**
Mario Vargas Llosa
Alfaguara

3 **Malinche**
Laura Esquivel
Suma de Letras

4 **Mujeres asesinas 2**
Marisa Grinstein
Sudamericana

5 **Lo que dicen tus ojos**
Florencia Bonelli
Aguilar



NO FICCION

1 **Matemática... ¿estás ahí?**
Adrián Paenza
Siglo XXI

2 **Padre rico, padre pobre**
Robert Kiyosaki
Aguilar

3 **Abzurdah**
Cielo Latini
Planeta

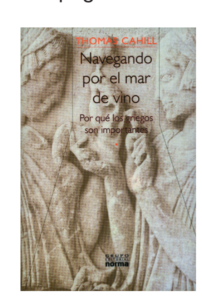
4 **Historias argentinas**
Pacho O'Donnell
Sudamericana

5 **La marroquinería política**
Jorge Asís
Planeta

¿Dónde está el alma de los griegos?

Un texto de divulgación con méritos y falencias repartidos.

Navegando por el mar del vino
Thomas Cahill
Norma
325 páginas

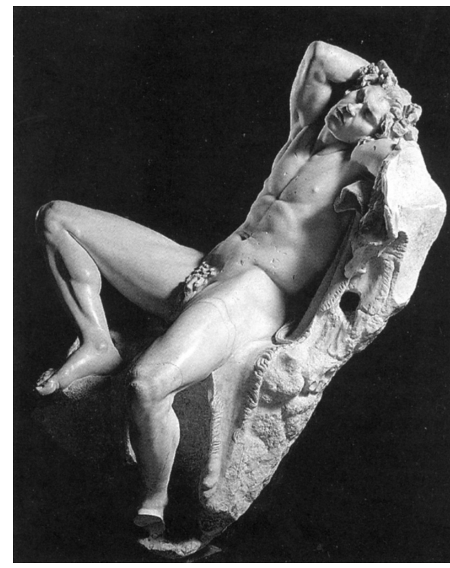


POR LEONOR SILVESTRI

Cualquier texto de divulgación sobre la cultura antigua grecolatina es a priori un motivo de júbilo puesto que tenemos desde aquí acceso nulo o escaso a museos con restos arqueológicos hurtados a Grecia, ni trabajo editorial sistemático sobre estos temas. En esta línea de divulgación, ha habido magníficos esfuerzos, desde la escuela francesa estructuralista con nombres como Vernant, Vidal Naquet o Loreaux, hasta el controvertido y no siempre aceptado Robert Graves, pasando por los primeros capítulos del hermosísimo *Por qué leer los clásicos* de Italo Calvino. El libro de Thomas Cahill, desde algún punto de vista, intenta ceñirse a esta continuidad con correctas notas explicativas a pie de página, una prosa legible y dinámica, y afirmaciones comprometidas.

Sin embargo, desde la manera en la que el índice de este libro se estructura se le da al público lector una orden de cómo son (o fueron) las cosas y cómo hay que entenderlas, reponiendo el viejo modelo tradicional humanista europeo de transmisión de la cultura antigua. Pero si esos autores de finales del siglo XIX y principios del XX tienen el mérito de contar con una fuente exhaustiva, e indiscutible, de datos y una erudición a prueba de escépticos, el libro de Cahill sólo reproduce su falta de relativismo antropológico y la total carencia de revisionismo histórico. Tanto es así que al concepto de historia como verdad que el "descrifrador" nos ayuda a acceder ("mi intención ha sido la de recontar la historia del mundo occidental como la historia de los grandes dadores de dones, dejándonos un mundo más variado y complejo, más alucinante y encantador, más hermoso y potente que aquel que ellos encontraron"), suma mucha veces una información que está errada, como por ejemplo la afirmación de que el formato que hoy día tiene *La Ilíada* fue llevado a cabo por Homero mismo ignorando completamente el trabajo realizado por los filólogos alejandrinos del siglo III a. C., o incluso seguir sosteniendo que Homero escribió ambos poemas épicos *La Ilíada* y *La Odisea* sin hacer mención de la tesis de Parry que separa ambas escrituras en por lo menos un siglo.

Como si Estados Unidos no tuviera suficiente mito de identidad como país de la libertad donde se cumplen todos los sueños, el autor necesita equiparar la instauración de la democracia por parte de Solón ("una especie de Franklin D. Roosevelt", comenta) a la situación norteamericana en los '60, cuyo sistema sin clases, tolerancia civil y libertad de palabra eran la envidia de la humanidad. Eramos "una sociedad abierta y dedicada



UN SATIRO EMBRIAGADO Y DORMIDO, CONOCIDO COMO "EL FAUNO BARBARINI".

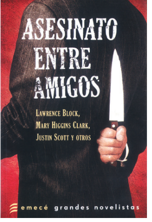
a la búsqueda de la felicidad, sin par ni precedente, opuesto a la opresiva Unión Soviética y su tenebroso militarismo, nobles en la victoria, generosos con quienes buscaban nuestra ayuda"; o, en el otro rincón, compara a Esparta, cuyos niños se convertían en un "brutal soldado gruñón", con Corea del Norte.

Navegando por el mar de vino tiene el mérito de la síntesis porque pretende dar cuenta de aproximadamente algo más de 3000 años de historia en un mismo territorio, desde la civilización cretomicénica hasta la caída de Bizancio, en aproximadamente 300 páginas. Sin embargo, el texto ocupa el lugar donde la divulgación se convierte en vulgarización y se vuelve funcional a un sistema erudito que hace que el común denominador se aleje de la cultura antigua que permanece, en general, en manos que no comparten su saber.

Amigos son los amigos

Misterios amables y bien sazonados entre los amigos del restaurante Adams.

Asesinato entre amigos
Lawrence Block, Mary Higgins Clark, Justine Scott y otros
Emecé
275 páginas



POR LILIANA VIOLA

Los escritores de suspenso también son maestros de algo que podría llamarse el arte del estereotipo. Ellos mismos resultan sus primeros clientes, víctimas, objetos de experimentación. Así es que, según sus tácitas reglas, los hijos de esta estirpe suelen ser anglosajones, prolíficos, de aspecto casi vulgar al menos comparados con las expectativas que despiertan en sus lectores, entusiastas de las reuniones entre colegas y de las antologías temáticas. Con este identikit resultará muy sencillo reconocer detrás de *Asesinato entre amigos* a los autores de la ya célebre Mesa redonda del Restaurante Adams. Esta vez, once destacados en su género se reunieron con la consigna de escribir una pieza de misterio —aprovechando sus laxos límites entre el policial y lo fantástico— con punto de partida en la amistad. Amigos que mueren y son vengados, amigos que matan, amigos que secundan al criminal, amigos que lo fueron en la otra vida. La variedad, tanto en la elección de situaciones como en los recursos para resolver los acertijos, parece haber sido otra de las condiciones de esta mesa. Desde 1982, los primeros martes de cada mes Mary Higgins Clark reúne a maestros del suspenso en el mismo restaurante de Nueva York. El grupo, que además recibe invitados —en este caso Justin Scott tuvo a cargo un sugestivo prólogo— saca a la luz los resultados de sus experimentaciones. En esta entrega, fiel al policial, Lawrence Block con "Larguémonos de aquí" eligió un detective retirado que se ocupa de manipular las escenas del crimen con el fin de despistar a las fuerzas de la ley. Mary Higgins Clark en "¿Nos conocemos de alguna parte?" entorpece la labor de un promisorio investigador enamorado con la inclusión de vidas paralelas y mensajes del más allá. Stanley Cohen crea tensión en "Una noche en tiendas Manchester" y en "Deshaciéndose del Señor Basura" Judith Kelman propone un retrato costumbrista de los rencores femeninos frente al modelo patriarcal y donjuanesco. Mejor logrado que anteriores intentos, como *Murder in family*, este *Asesinato entre amigos* es un ejercicio de ingenio, un compendio de recursos y de pistas sobre los secretos del género. Algo de sangre, sí, pero contenida por manos expertas.



El ojo Mocho

Con *Galería de ladrones*, de Fray Mocho, se recupera un texto inhallable, al punto de haber sido citado reiteradamente con un título erróneo. Un escritor-comisario, pionero de la criminología local, en busca de los delincuentes urbanos.



POR OSVALDO AGUIRRE

José S. Alvarez, alias Fray Mocho, suele ser ubicado en el casillero de la literatura costumbrista. La descripción de los personajes del hampa porteño entre fines del siglo XIX y principios del XX y sus artículos en la revista *Caras y Caretas* dieron sus relatos más conocidos. Su obra, dice Jerónimo Ledesma en el prólogo de esta edición, está compuesta por libros desiguales y poco prestigiosos. Sin embargo, *Galería de ladrones* hace pensar que esa falta de reconocimiento habla menos de los textos que de la atención que les ha prestado la historia literaria.

En 1880 comenzó a trabajar como cronista policial, en el diario *La Pampa*. Designado comisario en 1886, organizó la sección Investigaciones de la policía y redactó un reglamento de pesquisas; en 1887, por encargo del jefe de policía, compuso la *Galería*. El trabajo consistió en sistematizar la información que de modo desordenado había recopilado la policía, de modo de convertirla en un instrumento para la represión del delito. La obra reunió las fotografías y datos de doscientos ladrones (material del que la presente edición ofrece una selección), más un apéndice con una lista de personas consideradas sospechosas.

Cada ficha consta de cuatro secciones: nombres y apodos del ladrón; edad, nacionalidad, rasgos físicos y signos distintivos (tatuajes, cicatrices, etc.); entradas policiales y causas y condenas en la Justicia; hábitos delictivos, modo de vida y grado de peligrosidad. Alvarez agrega impresiones personales, derivadas de sus propios contactos, y relatos de soplones. Semejante registro apunta, en primer lugar, a volver visibles a los sujetos que, viviendo al margen de la ley, se disimulan en la sociedad. La ciudad moderna, el fenómeno de la aglomeración urbana, aparecía entonces como el refugio del asocial. Los ladrones, además, descubren los circuitos de otra ciudad, allí donde encuentran sus ámbitos de sociabilidad, el de la prostitución, el juego, los inquilinatos y sitios como ciertos cafés, "las cloacas máximas de Buenos Aires", según el comisario. Otro mundo, en fin, el "mundo lunfardo" (lunfardo designaba entonces al ladrón profesional urbano), compuesto por "cinco familias" a las que describió en *Memorias de un vigilante*: los escruchantes, los biabistas, los punguistas, los estafadores y los que integraban esas cuatro modalidades.

Este álbum no supone una simple curiosidad. Como señaló Lila Caimari en *Apenas un delincuente* (2004), una historia del castigo en la Argentina, "marca el inicio de un archivo estatal de conocimiento del delincuente de aspiraciones sistemáticas". La fotografía fue el primer recurso al que acudió la policía para distinguir a los infractores de la ley; en 1889 adoptó el sistema Bertillon, una forma de identificación de las personas basada en las medidas corporales. Las ideas empezaban a ser influenciadas por *L'uomo delinquente* (1867), de Cesare Lombroso, el texto que fundó la criminología, de rápida difusión en la Argentina. Sin embargo, Alvarez tiene una mirada propia al respecto. Propone su registro como un apoyo a las investigaciones, una contribución para reparar una carencia, ya que "aquí se vive a ciegas, con respecto a todo aquello que pueda servir para dar luz sobre un hombre", según destacó en *Memorias de un vigilante*. Pero prescinde del supuesto aparato teórico para acudir a su propia experiencia, aquella que, según dice en la ficha que compuso irónicamente de sí mismo, "le hizo conocer de cerca el mundo del hampa". Y mientras las explicaciones consideradas científicas caducaron, ese saber preserva su valor y sostiene en pie sus relatos.

Galería de ladrones era un texto inhallable y desconocido, al punto que muchas veces fue citado con un título erróneo. Esta edición de *Tantalia* supone entonces un aporte valioso para restituir una pieza importante en la literatura argentina. Ⓡ



Libros para los más chicos

Cuando llega la noche, libro almohada





POR SANDRA COMINO

Viene adentro de una bolsa de plástico transparente con broches. Cuando uno la saca es una almohada con un moño en el lateral derecho. Si se desata la cinta y se mete la mano hay piezas mullidas: parecen páginas. Es que en realidad son páginas, y lo que en aspecto es una almohada, en verdad es un sobre que guarda un cuento en su interior. Por lo tanto, es un libro, de tela, impreso en Argentina, para leer, estrujar, chupar, acariciar, mojar ¿por qué no?, y dormir(le) encima.

Los primeros libros que llegan al bebé o a niños muy pequeños son más atractivos si tienen la historia vinculada a una experiencia sensorial, como dice la escritora Yolanda Reyes, también especialista en Bebetecas (bibliotecas para bebés). Se dice que si el niño encuentra placer en la observación y exploración, tendrá más deseo de conectarse con otros libros y será o, al menos tendrá más posibilidades, de convertirse en adulto lector.

Estos libros, además, apelan a la ternura, la tranquilidad, desde el color, el clima y el diseño. Aquí, aunque no se hable de literatura, hay un relato con un hilo conductor e ilustración de autor. Desde lo estético, el libro almohada llama la atención. Desde el tacto, transmite una sensación de gozo, por consiguiente, puede llegar a ser un amuleto y desde el relato es entretenido porque utiliza el recurso de acumulación: "sale una estrella y la jirafa se lava los dientes", "salen dos estrellas y la vaca se pone el pijama", "salen tres estrellas y los pichones escuchan un cuento", "salen cuatro estrellas y mi perrito se acomoda en su cucha"; cuando sale la quinta les toca entrar a escena a chicos, que pueden hacer todo lo que hicieron los demás personajes y, además, meterse en la cama. En la última página, se retoma el cuento, desde la ilustración, en un "ajedrezado" panorama que enumera personajes y objetos para la reconstrucción del relato.

Todos los elementos mencionados alejan a este libro de los comunes de tela, en los cuales cuando hay dibujada una pelota, debajo dice "pelota", o sobre una casa, redunda la palabra casa.

El ilustrador de *Cuando llega la noche* es Cristian Turdera, diseñador gráfico y Miembro del Foro de Ilustradores de Argentina. Su primer libro ilustrado fue *Las 1001 del garbanzo peligroso,* con textos de Laura Devetach y Laura Roldán. Desde 2002, trabaja en el proyecto Pequeño Editor, y en ese sello apareció *Canción decidida*, su primer libro-álbum, en coautoría con David Wapner. Su última producción es *Pototo, 3 veces Monstruo*, con textos de César Bandin Ron, publicado por Ediciones del Eclipse.Ⓡ

YA ESTAN LLEGANDO A TELEFE

LOS DETECTIVES MAS “ORIGINALES” DE LA TELEVISION ARGENTINA.



DETRAS DE LA LUPA HAY UN GRAN DETECTIVE.
DETRAS DEL BIGOTE, UNA BUENA PERSONA.



MUY PRONTO

Buena tele. Buena fe. | telefe